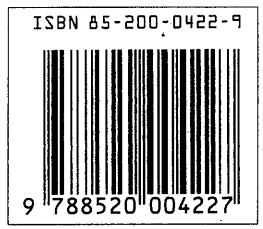
Este livro relata, em forma quase de reportagem, a mais recente experiência do Teatro do Oprimido: o *Teatro Legislativo*. É livro não acabado, como a própria experiência que vai em meio. Para que eu o termine, é preciso que meus leitores o leiam, analisem, interajam... e nos escrevam: sugestões, críticas, divergências, idéias... serão bem-vindas. E necessárias. Sem isto, não se poderá fazer a primeira edição deste livro que aqui se apresenta, de propósito, embrionário. *Versão Beta*!

Augusto Boal

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

ISBN 85-200-0422-9



TEATRO LEGISLATIVO

Annie M Martins Afonso
CTO - 2014

VERSÃO BETA

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

TEATRO LEGISLATIVO

Teatro Legislativo

Leia Também:

O Corsário do Rei

Duzentos Exercícios e Jogos

O Arco-Íris do Desejo

Milagre no Brasil

Stop: C'est Magique

O Suicida com Medo da Morte

O Teatro do Oprimido

Augusto Boal

Teatro Legislativo

Os Primeiros Três Anos...
"work in progress..."
livro interativo
Versão Beta

(Chama-se ***VERSÃO BETA*** à uma pequena edição preliminar de um novo programa de informática em fase experimental. O objetivo é colher informações e sugestões de usuários experimentados a fim de que se prepare uma primeira edição definitiva do mesmo programa. Como este livro está sendo escrito no fragor da experiência do TEATRO LEGISLATIVO, maio de 1996, tudo o que aqui se mostra ainda está em fase de crescimento e retificação. Colabore! Escreva para "TEATRO LEGISLATIVO", **Civilização Brasileira** (Avenida Rio Branco, 99 — 20º andar, CEP 20040-004 — Rio de Janeiro, RJ) e faça seus comentários e sugestões.

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Copyright © 1996, Augusto Boal

Capa: Image Nation / Guto Wanderley e Karen Cesar

1996
Impresso no Brasil
Printed in Brazil

CIP-Brasil, Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

Boal, Augusto, 1931-
B631t Teatro legislativo: versão beta / Augusto Boal.
— Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
152p.

ISBN 85-200-0422-9

1. Teatro do oprimido. 2. Teatro e sociedade.
I. Título.

CDD 792.02
96-1583 CDU 792.08

Todos os direitos reservados pela
BCD UNIÃO DE EDITORAS S.A.
Av. Rio Branco, 99 – 20º andar – Centro
20040-004 – Rio de Janeiro – RJ
Tel.: (021) 263-2082 Fax: (021) 263-6112
Av. Paulista, 2073 – Conj. Nacional – Horsa I – Salas 1301/2
01311-300 – São Paulo – SP
Tels.: (011) 285-4941 e 285-0251
Fax: (011) 285-5409

Não é permitida a reprodução total ou parcial desta obra, por quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito da Editora.

Atendemos pelo Reembolso Postal.

Esta "Versão Beta" é dedicada àqueles que me ajudaram a escrevê-la, especialmente,

aos que estiveram na Campanha em 1992 e continuam trabalhando no Mandato:

Bárbara Santos, Claudete Félix,
Geo Britto, Helen Sarapeck,
Maura de Souza, Olivar Bendelak;

aos que estão no Mandato:

Ana Compagnoni, André Muñoz, Célia Correa,
Cláudio Cunha, José Ribamar, Luiz Mário Behnken,
Richard Coelho, Rosemberg Correia,
Santa Clara, Sônia Boal, Vilma Costa;

aos que estiveram em parte do Mandato:

Aldo Cordeiro, Augustus Cezar, Beatriz Cintra,
Cassia Josélia, Clarisse Werneck, Cláudia Paranhos,
Cristina Pestana, Eliana Ribeiro, Fernando Borba,
Fernando Soares, Liko Turle, Luciana Werneck, Luiz
Henrique, Luiz Boal, Luiz Vaz, Magali Rios, Marcelo
Bragança, Mário Macaíba, Máslova Valença,
Nádia Turle, Nely Turle, Paulo Vaz, Regina Primo,
Roni Valk, Tânia Luiza, Tatiana Roque

e aos integrantes dos Núcleos de Teatro do Oprimido.

MONÓLOGO E DIÁLOGO

A cena se passou em um hospital psiquiátrico, na Inglaterra. O coringa — animador cultural de Teatro do Oprimido — ia iniciar uma nova oficina para os pacientes do hospital e também para alguns enfermeiros e médicos. Quis começar falando sobre as origens do teatro grego, cuja tradição herdamos. E explicou que, no princípio, o povo cantava e dançava, todo mundo junto na rua: era a época dos famosos Cantos Ditirâmbicos — ainda não era teatro. Um dia veio um homem, Téspis, e criou o Protagonista. Esse não se misturava com o coro e falava sozinho. Às vezes falava o coro, todo mundo junto, às vezes o Protagonista, sozinho.

— Quando inventou o Protagonista, Téspis, na realidade, inventou o "monólogo" — disse o coringa. Antes, todo mundo cantava e dançava: era o "coro". Com Téspis, inventou-se o monólogo: uma pessoa falando sozinha. No teatro, ou em qualquer outro lugar, uma pessoa falando só, monologa. Entenderam?

Todos haviam entendido a explicação clara, simples. O coringa continuou a primeira aula, estimulado:

— Veio depois Ésquilo, o primeiro trágico grego, e inventou o Deuteragonista, o segundo ator. E, com isso, inventou o diálogo. Assim, portanto, ...o que é o diálogo?

Silêncio. O coringa queria a participação dos seus novos oficineiros, queria interatividade, e perguntou de novo, e detalhou melhor:

— Quando uma pessoa fala sozinha, está monologando, está fazendo um monólogo. E o diálogo, o que é?

Ouviu-se mais silêncio e o coringa recorreu às imagens visuais:

— Monólogo é quando uma pessoa, uma só, fala sozinha... — e mostrou o dedo indicador da mão direita. — Uma só! E diálogo é quando...? diálogo é o quê...? diálogo é...? — e mostrou dois dedos bem esticados.

— Eu sei, eu sei! — respondeu, alegre, um paciente.

— Então, diga: diálogo o que é?

— É quando duas pessoas falam sozinhas...

* * *

Essa história tão simples me ficou gravada na memória, intensa. Sempre me pergunto: será que aquele paciente estava equivocado, ou será que, na sua especial lucidez, revelou a maior verdade?

De fato, será que o diálogo existe, existe sempre? Ou, ao contrário, aquilo que pensamos ser diálogo não passa de dois monólogos paralelos ou cruzados? Monólogos entre países, entre classes sociais, raças, múltiplos monólogos familiares e escolares, monólogos conjugais, sexuais, todas as formas de monólogos interpessoais, será que, com freqüência, atingem a categoria suprema do verdadeiro diálogo? Ou será que apenas, intermitentes, falamos e calamos, ao invés de falarmos e ouvirmos? Nós sabemos a palavra que dizemos, mas não

sabemos qual será ouvida. O que se fala não é nunca o que se ouve.

Desde sempre me preocupou este tema, o diálogo... ou sua ausência. O Teatro do Oprimido, em suas diversas modalidades, é uma constante busca de formas dialogais, formas de teatro que possam conversar sobre e com a atividade social, a pedagogia, a psicoterapia, a política.

Este livro relata, em forma quase de reportagem, a mais recente experiência do Teatro do Oprimido: o Teatro Legislativo. É livro não acabado, como a própria experiência que vai em meio. Para que eu o termine, é preciso que meus leitores o leiam, analisem, interajam... e nos escrevam: sugestões, críticas, divergências, idéias... serão benvindas. E necessárias. Sem isto, não se poderá fazer a primeira edição deste livro que aqui se apresenta, de propósito, embrionário. Versão Beta!

O TO começou a se desenvolver na etapa mais cruenta da ditadura brasileira: Teatro-Jornal (1971). Prosseguiu em regimes ditatoriais latino-americanos e aí surgiram o Teatro-Fórum, o Teatro-Invisível, o Teatro-Imagem. (1971-1976).

Na Europa, de 1976 a 1986, desenvolveram-se as técnicas introspectivas, genericamente chamadas *Arco-Íris do Desejo*, (Civilização Brasileira, 1996), incorporando-se maneiras de se teatralizar a subjetividade.

Estamos de volta ao Brasil: nenhum dos nossos principais problemas políticos e sociais foi resolvido. Temos que tentar novas formas de resolvê-los. Eu sou um homem de teatro: fazendo política, uso os meios de que disponho — a cena! O Teatro Legislativo é um novo sistema, uma forma mais complexa, pois inclui todas as formas anteriores do TO e mais algumas, especificamente parlamentares.

Espero que esta experiência sirva, além do nosso mandato, além do nosso partido, além da nossa cidade, muito além. Espero que seja útil.

IMAGINÁRIO, FICÇÃO E ESTÉTICA

(Na prática do Teatro Legislativo é comum ouvirmos estas perguntas:
— "Sim, tudo muito bem, mas onde é que fica a estética nisso tudo? E qual é o lugar da ficção? Existe algum lugar para o imaginário ou tudo se passa no dia a dia?"
Justamente para falar sobre esses temas fui convidado por um grupo de psicanalistas, em 1995. Este é o resumo da minha intervenção que, creio, pode ajudar à compreensão na nossa presente experiência.)

* * *

O tema deste encontro inclui três palavras com as quais devo lidar no meu no meu dia a dia, artístico e político. E pela natureza do trabalho que faço — em contato com realidades objetivas como a pedra, a madeira, as cordas, as ruas, caravanas, favelas, passeatas; ou subjetivas e contraditórias, como discursos, protestos — talvez este trabalho tenha feito com que, para mim, essas três palavras — imaginário, ficção e estética — pareçam-se mais com a "ganga impura" bilaqueana do que com o seu "ouro nativo". Falando da língua portuguesa, Olavo

Billac a ela se refere como "ouro nativo que na ganga impura, a bruta mina entre os cascalhos vela".

Meu pensamento estético é necessariamente impuro, ganga bruta, porque não se liberta por completo dos nomes de gentes e lugares, não se liberta dos fatos. E essas três palavras estão, para mim, cobertas de suor e de todas as impurezas e asperezas da luta cotidiana; não têm, para mim, valor apenas especulativo ou conceitual... Falando de imaginário, ficção e estética, podemos filosofar, ou, como pretendo fazê-lo agora, contar histórias.

Penso que nunca, jamais, a palavra pronunciada é a palavra que será ouvida. Mesmo quando duas pessoas dizem "eu te amo", mesmo quando sinceras, em coro, mesmo um ao outro e não a outros dois, ainda assim não é o mesmo amor. O que se diz não é nunca o que se ouve. O que se escreve não é nunca o que se lê.

Dependendo do que esteja fazendo no momento, ao pronunciar a palavra "estética", posso estar pensando em peças sofisticadas que dirigi na Europa, como as surrealistas *Nada Mais a Calingasta* de Julio Cortázar, ou *O Público* de Garcia Lorca — que, se algum vínculo alguma vez tiveram com alguma realidade, perdeu-se no tempo e nas intenções —, ou posso, ao contrário, pensar na estética do caminhão, na poeira da estrada esburacada, na estetização das ruas durante uma passeata contra as privatizações, especialmente a da Vale do Rio Doce que, com suas reservas imensas, como informa o *JB* do dia 19/03/1995, vale mais de mil bilhões de dólares e pretende-se vendê-la por 15 bi ou menos, para pagar os juros de uma dívida que continuará crescendo.

Sempre estarei pensando o mesmo, mesmo pensando diferente: estética é a comunicação através dos sentidos, é o como se fala o que se diz, como se sente o que se faz, como se escreve ou canta o que se pensa.

Comunicação estética é a comunicação sensorial, e não apenas racional. Posso emitir o pensamento mais verdadeiro do mundo, porém se o cantar desafinado, será falso. Posso escrever a verdade mais incontestável, porém se escolher palavras erradas, será mentira.

Estética é o "como" não "o quê". Por isso não é una: é múltipla como a própria cultura. Não se pode falar de uma só estética quando se fala de estética: *Fedra*, feita na corte de Louis XIV, no Palais Royal, para nobilíssimos espectadores vestidos de rendas e brocados, não é a mesma *Fedra* se feita no Teatro de Arena do shopping center da Siqueira Campos, ao lado da praia de Copacabana, como já a fiz: esta não deve imitar aquela, mas sim procurar-se a si mesma, buscar sua própria imagem.

O Aurélio define "imagem" como a "representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou objeto". Porém o papel ou tela onde se pinta ou desenha o objeto, o mármore ou bronze onde se esculpe a pessoa, a fotografia que revela a coisa, também são, elas próprias, coisas, embora imagens. Neste sentido, a imagem da coisa é coisa. Coisa da qual se pode fazer imagem. E o dicionário define imaginário como aquilo que só existe na imaginação. Isto é, que não tem realidade concreta. Tem realidade apenas imaginária — com perdão da tautologia. Não existe sem o imaginante, como um pensamento que não existisse sem o pensador.

Mas o mesmo pensamento pode ser pensado por muitos pensadores e, entre eles, pode circular. No imaginário da nossa população, Isabel, movida por seu bom coração e nobres sentimentos, alma generosa, um dia resolveu libertar os escravos, porque de repente achou que a escravidão era injusta, e isso não ficava bem. Para esse imaginário não são necessárias informações históricas ou econômicas, não é necessário saber a quem inte-

ressava a abolição: basta o rosto suave de uma nobre princesa caritativa. Esse é um imaginário sem imaginação, depósito de fragmentos do passado, meias verdades que escondem mentiras inteiras.

No imaginário de parte do povo português, o rei Sebastião, morto (desaparecido?) em Alcácer-Quibir, em 1500, voltará um dia; no imaginário dos índios araucanos, a cobra de vidro, estraçalhada pelos espanhóis, um dia recomporá seus pedaços, transformando-se em poderosa serpente de aço, e expulsará os invasores. Esse é um imaginário que, simbolicamente, deseja um futuro. Deseja, imagina. Imagem do desejo.

No imaginário, imaginamos o que fazer para acabar com a violência no país — todas as violências: o crime organizado e o desorganizado, os crimes econômicos e os políticos. Imaginamos o futuro, queremos inventar o futuro, ao invés de esperar por ele.

O imaginário não é apenas depósito de coisas do passado. Sempre pensei que os processos psíquicos da memória e da imaginação fossem indissociáveis: é certo que quem não tem memória nada pode imaginar e, quando nos lembramos de alguma coisa, se dois de nós lembramos a mesma coisa, já não é a mesma coisa, são coisas imaginadas, diferentes, duas, embora a mesma.

Por isso, agora começo a duvidar se, na verdade, a memória existe. E, se existe, não será ela apenas um espaço onde a imaginação se exerce, onde organiza registros de emoções, pensamentos, sensações havidas, onde inventa o futuro e reinventa o passado?

Toda imagem é polissêmica e comporta todos os significados que lhe queiramos dar; toda imagem é superfície, e reflete os olhos de quem a vê. A imagem está nos olhos, não no objeto. Neste sentido, a imagem esconde mais do que revela.

Por isso, nós que trabalhamos em teatro, dentro ou fora deles, damos uma importância muito grande — e talvez maior do que a devida — à "realidade da imagem" mais do que à "imagem da realidade". Para nós, a imagem do real é real enquanto imagem: e esta realidade é a essência do teatro.

Por isso digo que não acredito em ficção, mas explico melhor: posso afirmar com segurança que a única ficção que existe é a palavra ficção. É uma bela palavra que designa aquilo que não pode existir: pois, no momento mesmo em que é criada, a assim-chamada ficção se transforma em realidade, em uma forma especial de realidade. E é sobre a realidade desta "imagem da realidade" que nós, no Teatro do Oprimido, trabalhamos.

Eu ameacei contar histórias, e cumpro a ameaça. A primeira se chama

A DAMA E O ELEFANTE

Na cidade de Mainz, na Alemanha — onde, aliás, Gutemberg inventou a imprensa e onde existe um belo museu com as primeiras Bíblias impressas — eu estava fazendo uma conferência-demonstração teatral diante de 300 pessoas, em um teatro. A sala era real, com refletores reais, 300 pessoas de verdade, palco, platéia, cadeiras, objetos sólidos: tudo real. Tudo realidade.

Mas coexistia já ali uma segunda realidade: os espectadores estavam na platéia, eu estava dentro do Espaço Estético (vulgarmente chamado palco ou arena) e isso já me dicotomizava. Um ator é ator e personagem. E ali eu era eu mesmo e, ao mesmo tempo, um personagem, um certo Augusto Boal, que ninguém sabia ao certo quem era. Ali eu era o conferencista, o palestrante. Já nesse primeiro nível coexistiam duas realidades: eu, que

era quem sou, e era também aquele que a platéia pensava que eu fosse. Talvez existisse ainda uma terceira realidade: aquele que eu próprio pensava que era, pois não é certo que eu seja quem penso ser. Ou, mais exatamente ainda, existiam trezentas e duas realidades: eu, aquele que eu pensava que era eu, e o que cada espectador pensava que eu talvez fosse... Ou talvez, se fizéssemos uma análise combinatória... Mas fiquemos em duas para simplicidade e clareza.

Na parte prática da conferência, eu devia mostrar o funcionamento de uma das técnicas mais belas do Teatro do Oprimido, que se chama "O Arco-Íris do Desejo". Para isso, era necessário que um espectador — ou spect-ator, como nós o chamamos — contasse uma história verdadeira, real, na qual desejasse intensamente alguma coisa: esse seria o desejo a ser analisado em seu arco-íris.

Uma mulher levantou o braço e disse que desejava ser a protagonista.

A protagonista, ao contar a história, ou revivê-la, ela a rescreve: portanto é ficção (uma forma que a realidade assume). Mas o ato de contar é realidade. Suponhamos que ela estivesse mentindo: o ato de mentir seria verdadeiro. Em teatro tudo é verdade: até a mentira. O ator vive o contar e revive o contado.

Quando se ofereceu como protagonista, a mulher estava sentada na platéia e me via a mim, figura solitária. Quando veio ao palco (arena) viu a platéia e teve medo de tantos olhos. Perguntei se verdadeiramente queria contar sua história, ali, diante de tanta gente. Trêmula, disse que sim. Perguntei quem seria o seu "antagonista": toda cena teatral é conflito. O marido. Sugeri que escolhesse e convidasse um espectador para improvisar o papel do marido. Ela o fez. Perguntei qual o seu desejo. Pergunta temerária. Mesmo na solidão a dois de um

gabinete psicanalítico seria temerário perguntar a uma mulher o que deseja do marido, imaginem em um teatro com casa lotada.

A mulher hesitou. Outra vez lhe ofereci a possibilidade de desistir, outra vez recusou. Então?

— Do meu marido... desejo... intensamente... um elefante!

Nunca nenhuma mulher pede de presente de aniversário ao seu marido um elefante, um rinoceronte ou girafa. Especialmente, esposa da classe média morando em apartamento apertado. Um elefante ocupa muito espaço. O elefante escondia alguma coisa: um anel, um passeio, viagem, orgasmo, afeto, carinho, amor... Sabe-se lá.

A mulher não dizia a verdade, mas nem por isso mentia. O elefante era um símbolo; símbolo é aquilo que está no lugar de outra coisa, mas não é essa coisa. Como a bandeira que simboliza a pátria (que um dia existiu!), ou o verde a esperança (moribunda). A mulher fazia ficção. Mas o seu intenso desejo de pedir alguma coisa ao marido era real. E nós víamos diante de nós e analisávamos a verdade dessa mentira.

O fato de criar uma ficção — o elefante — permitia a cada um de nós projetar nessa imagem, elefante, nossos próprios desejos reais e urgentes carências, reais. O elefante libertava nossa memória emotiva. A ficção libertava realidades na platéia. Se, em lugar de elefante, ela tivesse dito a verdade — isto é, a sua verdade, limitada à sua própria experiência, vivida apenas por ela mesma — nós estaríamos interditados pela singularidade do seu caso, proibido de imaginar.

Eu era quem sou, ou era aquele que a platéia pensava que eu fosse? Realidade ou ficção? O espectador improvisava o papel de marido: de dentro da sua pessoa fazia sair um personagem, diferente da sua personalida-

de, mas contido, em potência, dentro de si, desativado, esmaecido. O espectador era real e o seu personagem ficção: mas também real, pois era potência ato-alizada. Ele não era assim no seu próprio cotidiano, mas assim também podia ser (e era!) no escondido do seu coração.

E a própria mulher era, ao mesmo tempo, a narradora e a narrada: ela, no presente, diante de nós, contava sua história passada; revivia o que havia vivido, reescrevia sua vida, passava a limpo. Vivenciava o já vivido. E vivia a experiência da atriz que contava o passado... no presente. Vida e vivência.

Para mim, todas estas realidades são realidades — algumas são realistas, outras não.

* * *

A segunda história aconteceu na França, em Paris, durante um atelier que dirigi por dois anos consecutivos no Centre du Théâtre de l'Opprimé, que dirijo. Ela se chama

A MOÇA DA GARE DU NORD

Um dia Isabelle confessou que todas às quintas feiras, ao regressar à sua casa depois do atelier, tinha que ficar esperando o trem na Gare du Nord, já que vivia fora de Paris. Sentava-se à mesa de um bistrô, pedia um copo de vinho branco e lia *Le Monde*. Invariavelmente um homem se aproximava, sentava-se à sua mesa ou, mesmo de pé, fazia insinuações sexuais. Sempre um homem diferente, mas não falhava nunca. Ela, sempre amedrontada, não reagia. Devia pensar que, se reagisse, os demais clientes talvez fossem contra ela: tomar vinho branco num bar da estação, ler jornal e, eventualmente,

fumar, não fica bem para uma moça decente: é coisa de homem. Ou... prostituta...

Pediu para improvisar a cena. Improvisamos. Em seguida eu pedi que ela tornasse a improvisar, mas agora não como os fatos aconteciam normalmente, mas como ela gostaria que acontecessem — técnica que chamamos "Quebra da Opressão". Evidentemente, desde os primeiros assédios, Isabelle começou aos berros agredindo o agressor, dizendo todas as palavras convenientes para um bom castigo. Os demais participantes da cena mostraram o que seria normal: apoiaram a protagonista.

Isabelle ficou contente, feliz com a descoberta do seu próprio potencial de violência, mas disse que ali, na nossa sala, no nosso atelier, tinha tido a coragem de se defender, mas na Gare du Nord seria diferente, diante de estranhos. Propus então que ensaiássemos melhor a cena e que, depois, naquela mesma noite, fôssemos com ela à Gare e lá fizéssemos a cena como "Teatro Invisível", isto é, sem revelar a ninguém que se tratava de teatro.

Foi o que fizemos e, mais uma vez, Isabelle explodiu aos berros e expulsou das imediações o ator agressor. No dia seguinte, ao comentarmos a cena, mais uma vez Isabelle se mostrou feliz e descontente. Feliz por ter sido capaz de, no próprio local onde sofria os assédios, ter sido capaz de gritar, defender-se e constatar que os demais clientes a apoiavam, ao invés de condená-la; descontente, porque, afinal, o "agressor" era um amigo, e a cena havia sido ensaiada, e nós estávamos todos ali, prontos a apoiá-la se alguma coisa errada acontecesse.

Demos um passo além. Na quinta-feira seguinte fomos apenas alguns de nós acompanhá-la e nos sentamos em mesas bem distantes ou ficamos lendo jornais no quiosque vizinho. O falso "agressor" não foi: estáva-

mos certos de que um verdadeiro apareceria. E não tardou muito. Isabelle já bem treinada deu berros ainda maiores e afugentou o infeliz.

Daí pra diante, Isabelle confessou, seu único medo era começar a berrar e afugentar qualquer homem que dela se aproximasse, mesmo com as melhores das intenções...

A VERDADE SINCRÔNICA E A VERDADE DIACRÔNICA

O Teatro Invisível é moral ou imoral? É verdade que os espectadores não sabem que se trata de teatro, portanto não sabem que são espectadores. Mas não são obrigados a intervir. O Teatro Invisível é ficção ou realidade?

Creio que, moralmente, é justificado fazer-se Teatro Invisível, dependendo da escolha do tema. Primeiro, a cena não deve criar violência, mas apenas revelar a violência que existe na sociedade. Segundo, a cena deve ser verdadeira. Em que sentido? É certo que a cena foi ensaiada (portanto, é ficção); mas também é certo que é improvisada diante de pessoas que atuam sem nenhum ensaio, portanto são imprevisíveis. Os atores assumem os riscos da sua criatividade (portanto, é realidade).

Ficção e realidade se superpõem, coexistem no mesmo espaço e no mesmo tempo. Interpenetram-se.

Toda cena de Teatro Invisível deve ser verdadeira, no sentido diacrônico, já que é impossível sê-lo no sentido sincrônico. Verdade sincrônica é aquela que acontece no mesmo tempo e no mesmo espaço. Verdade diacrônica é aquela que aconteceu no mesmo espaço, no passado, ou que, no presente, está acontecendo em outros espaços. Com Isabelle ambas as coisas aconteciam: ela, no passado, havia sido molestada por muitos homens

abusados, machistas, e, naquele mesmo momento em que improvisávamos a cena, em outras Gares, em outros bistrôs, nos metrôs, nos cinemas, em toda parte, outras mulheres estavam sendo molestadas de forma igual.

Outro exemplo de verdade diacrônica aconteceu na cidade do Porto quando, num dos aniversários da Revolução dos Cravos, fizemos uma cena de Teatro Fórum (com a entrada dos espectadores (conscientes de que o eram) em cena, afim de improvisarem soluções diferentes daquela que lhes é mostrada no assim chamado "modelo" (a cena ou peça escrita que mostra o erro ou o problema: o fórum é a busca de soluções, através de improvisações).

A cena mostrava uma prisão e quase imediata soltura de um PIDE (polícia secreta salazarista), no mesmo local em que havia acontecido anos trás. Os espectadores eram solicitados a mostrarem, improvisando teatralmente, o que acham que deveria ter sido feito em lugar do que fizeram. O local era o mesmo e os acontecimentos narrados, exatos. O efeito, extraordinário. Voltava-se atrás no tempo, voltava-se ao passado para inventar o futuro.

A terceira historinha se chama

O PREFEITO DE GODRANO

Este episódio já narrei em detalhes no meu livro *O Teatro do Oprimido* (Civilização Brasileira). Simplificando: fizemos em Godrano, perto de Palermo, na Sicília, Itália, uma cena em que o Prefeito era o antagonista principal que se recusava a organizar uma cooperativa que fundaria um matadouro (em Godrano existiam nove vacas para cada habitante: mil habitantes e nove mil vacas. É muita vaca...) A carne consumida em Palermo (a oitenta quilômetros de distancia) vinha de

avião da Suíça quando poderia ir a pé de Godrano...). Os interesses econômicos do prefeito impediam a construção do matadouro.

A polícia quis proibir o espetáculo, alegando que eu era um antigo preso político brasileiro e, portanto, só podia ali estar fazendo subversão. Pedimos permissão à mais alta autoridade godranense, o próprio prefeito. Normalmente, às sextas-feiras à tarde ele ia passar o fim de semana em Palermo, segundo ele cidade mais civilizada. Mas para prestigiar nosso espetáculo, resolveu vir em pessoa assistir à peça.

Quando viu que um dos personagens principais era o prefeito, perguntou-se qual. "Prefeito simbólico, abstrato" — respondi. Quando começaram as intervenções do fórum, os camponeses um depois do outro gritavam "stop" entravam em cena e revelavam novas conversações secretas com o prefeito, faziam-lhe novas e verdadeiras acusações, diante de todo o campesinato local: Godrano não tinha nenhuma outra diversão, vieram até os velhos em cadeiras de rodas...

O ator que representava o prefeito era também um camponês, nada solidário com o prefeito de verdade. Vendo-se mal representado, o prefeito não agüentou e gritou ele também: "Stop!", entrou em cena, substituiu o ator que fazia o papel de prefeito, e passou a se defender ele próprio.

Onde estava a ficção e onde a realidade? Ali estavam o verdadeiro prefeito e os verdadeiros camponeses de Godrano discutindo um problema verdadeiro. A única ficção era o ritual teatral, que no Teatro Fórum é democrático: qualquer um pode dizer "stop", entrar em cena — (quem entra? O espectador ou o personagem?) — e atuar o seu pensamento, as suas idéias, sensações e emoções. Mais uma vez, realidade e ficção se interpenetram, se superpõem: um ator ocupa, ao mesmo tempo, dois lugares no mesmo espaço!!!

O POLÍTICO-ATOR: O ASSIM CHAMADO CANASTRÃO

O que é ficção em uma Câmara Legislativa e o que é realidade? Os franceses gostam de jogos de palavras: a realidade da ficção e a ficção da realidade — é bonito e, apesar da aparência de banalidade, é verdade. Pelo menos nas Câmaras Legislativas.

Primeiro : a ficção da realidade. Na assim chamada realidade da Câmara existem várias ficções. Primeira: todos os que ali estão foram eleitos pelo povo. Ficção. Não estou me referindo às suspeitas de votos manipulados, amplamente demonstradas no Brasil inteiro, mas sim às forças econômicas que apóiam este ou aquele candidato, em detrimento dos outros. Espaço em jornal se paga. E um legislador eleito por uma força econômica a ela se subordina. Assim, a esses parlamentares é vedado parlamentarem outra coisa senão a defesa dos interesses que os elegeram. Arthur Miller, o grande dramaturgo norte-americano, escreveu um amargo artigo "Privatizemos o Congresso", propondo que cada deputado, cada senador, comparecesse às sessões vestindo a camisa do seu patrocinador: Coca-Cola ou Pepsi, IBM, Shell, Microsoft etc.

Segunda: o uso da emoção. Quando as galerias estão cheias, os péssimos atores camerísticos são pródigos em demonstrações de transbordantes emoções. São os mesmos que apoiam o voto secreto onde escondem suas verdadeiras obediências.

Terceira: o "script" preestabelecido, advinhável. Quando está na pauta algum projeto imoral como, entre outros, a isenção de boa parte do ISS para as segurado-

ras de saúde, ou o perdão da dívida de IPTU para os hotéis — projetos, no mínimo, suspeitos... — alguns vereadores se mostram magnânimos e condescendentes com alguns projetos não econômicos vindos de partidos mais comprometidos com a população como, por exemplo, o projeto que obriga a prefeitura a construir pequenas plataformas embaixo dos orelhões, para evitar, como ocorre com dramática freqüência, que os cegos batam a cabeça (os orelhões são inclinados e não verticais). Mostram compreensão, bondade.

Passa o primeiro projetinho, o segundo — diante dos olhares e sorrisos complacentes da ala direita — e lá vem o projetão anistiador. Aí o vereador salta, sua paciência acabou, grita, quase chora, embarga-se-lhe a voz e pede o fim da discussão e a votação imediata depois do terceiro orador (o regulamento permite...): calam-nos a voz, desligam-se os microfones, vota-se: saem lucrando as grandes empresas... e as plataformas embaixo dos orelhões, até hoje, não vi nenhuma...

FINALIZANDO, A TELEVISÃO... COMO NÃO PODIA DEIXAR DE SER...

Para finalizar, eu gostaria de fazer algumas observações sobre os usos das imagens coercitivas que sofremos no dia a dia.

Dizem que vivemos num mundo dominado pelas imagens e é verdade que as imagens nos dominam, principalmente as da televisão, com a qual é quase impossível um diálogo transitivo: existe apenas o monólogo. Em relação aos jornais, um mínimo de liberdade é deixado ao leitor, que pode escolher seu ritmo de leitura, a página, as notícias e, até certo ponto, imaginosamente rediagramar por conta própria o jornal inteiro. Com a TV nenhum espaço nos é deixado. Só nos resta a obediência, só nos resta bater continência à tela.

Diz-se que o povo brasileiro vê muito televisão. Eu discordo e argumento que a televisão não se deixa ver. Olhar é um ato biológico: os olhos abertos olham. Ver é um ato da consciência.

AS IMAGENS PODEM SER CONJUGADAS COMO OS VERBOS

Quem olha televisão "vê a televisão", mas não "vê televisão". A televisão não se deixa ver, ela nos obriga a olhá-la, e isso é muito perigoso. Porque as imagens que a televisão apresenta podem ser conjugadas em, pelo menos, três modos e quatro tempos. Vejamos alguns exemplos.

Primeiro, no Presente do Indicativo. Isto ocorre quando, por exemplo, a TV nos mostra ao vivo em transmissão direta o que está acontecendo presentemente no campo de futebol ou na rua, no palácio do governo ou na favela.

Apesar da aparência de objetividade, mesmo no presente do indicativo a imagem é manipulada, primeiro, pelo operador da câmera que seleciona o que pretende que seja visto; segundo, pelo diretor de TV que escolhe, entre as diversas imagens geradas por diversas câmeras, qual irá ser mostrada aos telespectadores e em que momento. Assim, mesmo no Presente do Indicativo, a imagem mostrada é apenas, como se fosse, a do canto esquerdo de um tabuleiro de xadrez: impossível compreender o jogo, opinar por conta própria.

Segundo: Indicativo Pretérito Perfeito, como acontece, por exemplo, nos jornais nacionais, que nos dão um resumo das notícias e, a seu modo, contam o que aconteceu; aqui, a seleção de imagens é ainda mais restritiva, mais direcionada, refletindo melhor o desejo do

patrocinador, que nos mostra aquilo que é para ele importante mostrar, escamoteando o que não lhe agrade.

Basta um exemplo: o célebre debate Lula x Collor, em 1989. Tudo que ali se mostrou foi uma grande mentira fabricada com fragmentos de verdades. Como se numa luta de boxe só se mostrassem os golpes certos de um dos contendores, e o olho roxo do outro. As imagens mostradas são verdadeiras, a montagem mentirosa. No modo Indicativo e no tempo Pretérito Perfeito, a manipulação das imagens é total e absoluta — com imagens da realidade, o diretor de TV cria uma nova realidade, mais convincente do que o modelo.

As imagens na TV são sobretudo conjugadas no Modo Imperativo: "coma isto, beba aquilo, engula o resto, compre tudo, já, agora, as telefonistas estão esperando o seu chamado, se estiverem ocupadas chame outra vez, não perca tempo, não seja tolo, por que você ainda não comprou aquele tira-manchas igualzinho ao que se vende na esquina muito mais barato, mas pelo telemarketing você, pelo menos, terá a sensação de que é apenas tão idiota como os outros!"

Quase tudo é imperativo na TV. A música, como no cinema — a banda sonora e os efeitos sonoros — podem nos estimular a sentir certas emoções. A TV vai além e, imperativamente, nos indica até mesmo onde devemos achar graça e rir e, até mesmo, com qual intensidade. A maioria dos programas cômicos determinam todo o comportamento do espectador. Eu confesso que muitas vezes me sinto burro não encontrando a menor graça onde a gravação de gargalhadas diz graça existir.

O ritmo em TV é igualmente imperativo: via de regra uma mesma imagem não pode permanecer mais do que apenas alguns segundos na tela; chega-se ao ridículo de se fazer o locutor mudar de ângulo, mudar de câmera, para que o telespectador não tenha tempo de se acostumar e ver, ao invés de apenas olhar, hipnotizado. Esta é a grande arma da TV: o uso do tempo. Um quadro de Van Gogh representa, é lógico, a visão do mundo daquele pintor, porém existe, entre o espectador e o quadro, uma parceria: àquele é dado a possibilidade de vê-lo quando e como deseje, no seu próprio ritmo, escolhendo o ângulo.

Raramente — talvez apenas em alguns poucos programas educativos — o ritmo televisivo torna-se menos frenético e permite ao espectador interagir, e até mesmo digerir a informação, e não apenas engoli-la sem mastigar.

A TV quase não apresenta imagens Subjuntivas ou Condicionais, isto é, aquelas que nos permitam pensar, imaginar, inventar: imagens que instaurem a dúvida, permitam o devaneio. E quando dão a impressão de se democratizarem, ela o faz de forma ainda mais autoritária: eu, TV, decido que você só pode decidir entre as opções A e B. Você decide... Não é verdade: já está decidido. Por que reduzir a capacidade criativa dos espectadores ao simples cara ou coroa idealizado pelo produtor? De quem você gosta mais, do papai ou da mamãe? Quanta criança já não imaginou dizer: gosto mais é da vizinha do lado porque tem as pernas gordas.

E o telespectador, por mais imaginante que seja, por mais imaginador, converte-se em simples recipiente de ordens, condutas, modas e modismos, pensamentos, costumes.

A televisão — tal como existe — é o contrário da arte, porque o artista é aquele que nos ajuda a ver o que apenas olhamos, a ouvir o que apenas escutamos. E acho que devo ir além: o verdadeiro pintor é aquele que não apenas mistura as cores e as formas, mas aquele que consegue ver a escuridão: não o que consegue ver na escuridão, mas o que consegue ver a escuridão, como Rembrandt; o verdadeiro compositor é aquele que não

apenas ordena os sons, mas sim aquele que consegue ouvir e nos fazer ouvir o silêncio, como Beethoven. Como o verdadeiro psicanalista é aquele capaz de ouvir a palavra que não foi pronunciada.

A televisão, ao contrário, nos cega e nos ensurdece. A televisão é a antítese da psicanálise.

1. HISTÓRICO

A VOLTA DO TEATRO DO OPRIMIDO ÀS SUAS ORIGENS: O BRASIL E A POLÍTICA

RESUMO — Pela primeira vez na história do teatro e na história da política, uma companhia teatral inteira entra para o Poder Legislativo. Como se deu o milagre? A coincidência como categoria do acaso. O desejo e a meta: ir além!

* * *

Em 1982, menos de um ano depois de sua posse, o governo francês convidou duzentos intelectuais do mundo inteiro para um grande Seminário na Sorbonne, a fim de que se discutissem as relações entre a cultura e o mundo moderno: qual? Instalava-se na França o Socialismo: como?

Não nos pediam conselhos: queriam que debatêssemos o tema. Foram convidados vários Prêmios Nobel, alguns famosos artistas de cinema e, os mais modestos, Darcy Ribeiro e eu.

Darcy acabava de ser eleito Vice-Governador. Estava fascinado com a idéia da criação dos CIEPs

(Centros Integrados de Educação Popular), que eram, na época, apenas projeto. Idéia simples: escolarizar, a longo prazo, o maior número possível de crianças (se possível, todas), mantê-las o maior tempo na escola (se possível, o dia inteiro, incluindo café da manhã, almoço e janta), dando-lhes toda assistência: medicina, odontologia, esportes e — graças a Deus! — animação cultural. O Plano Piloto previa a incorporação de 8% das crianças em idade escolar.

Aí entrava, ou podia entrar, eu mesmo, que havia contado a Darcy o funcionamento do Centre dù Théâtre de l'Opprimé (CTO) que funcionava — e funciona há 17 anos! — em Paris, trabalhando em toda a França e em vários países.

O CTO desenvolve o método de Teatro do Oprimido, que se baseia na convicção de que o Teatro é a linguagem humana por excelência. O Ser torna-se Humano quando descobre o Teatro. A diferença entre os Humanos e os outros animais consiste em que somos capazes de ser Teatro. Alguns de nós "fazemos" teatro, mas todos nós "somos" teatro.

Qual teatro? Aquele que, arcaicamente, é a capacidade que temos de nos observarmos em ação. Somos capazes de nos vermos vendo! Esta possibilidade de sermos, ao mesmo tempo, o protagonista de nossos atos e nosso principal espectador, nos proporciona a possibilidade de pensarmos virtualidades, imaginarmos possibilidades, fundirmos memória e imaginação — que são dois processos psíquicos indissociáveis — de, no presente, reinventar o passado e inventar o futuro. Aí reside a imensa e poderosa força que tem o teatro. Esse é o teatro que me fascina e o Método que elaborei, o Teatro do Oprimido, tenta sistematizar essas potencialidades e torná-las acessíveis e utilizáveis por todos e cada um.

Em 1978, quando fui viver em Paris para lecionar nessa mesma Sorbonne onde fazíamos aquele Seminário, — fundei o C.T.O. Desde então, esse Centro tem organizado cursos, seminários, intervenções, espetáculos, festivais etc. Darcy queria que eu fizesse o mesmo nos CIEPs, em todo o Rio de Janeiro. Convidou-nos, a mim e a Cecília Thumim, e insistiu em que nos mudássemos para o Brasil.

Era um sonho. Sempre quis voltar a viver no Brasil, mas nunca desejei abandonar o trabalho que fazia no Exterior, em tantos anos de forçado exílio: cinco em Buenos Aires (veio Videla...), dois em Lisboa (e a Revolução dos Cravos feneceu...) e, finalmente, Paris que, para mim, ainda é meu segundo lar. Lá me senti acolhido e tive condições materiais mínimas para trabalhar de forma sistemática.

Se tivéssemos podido, teríamos dito "sim" e retornado ao Brasil a tempo de assistir à posse de Darcy. Porém, tantas vezes já tínhamos sido obrigados a fazer as malas às pressas, deixando para trás até o essencial, que preferimos, eu e a família, fazer tudo com vagar.

Quando chegamos ao Brasil, de mala e cuia, corria o ano da graça de 1986, fim de mandato, novas eleições: Darcy candidato a governador. Cumpriu a promessa: contratou-nos por seis meses, porque queríamos experimentar e ver se seria possível, no Rio, fazer semelhante projeto, que tão certo estava dando na França. Em caso positivo, sim, desejaríamos um contrato a longo prazo.

Deu certíssimo: reunimos 35 animadores culturais dos CIEPs, gente que, em sua maioria, nunca havia feito teatro — alguns jamais assistido a uma peça — e fizemos um intenso trabalho, mostrando nossos exercícios, jogos e técnicas de Teatro-Imagem, Teatro-Fórum e Teatro-Invisível. Rosa Luiza Marquez, professora da Universidade de San Juan de Puerto Rico, que havia tra-

balhado no CTO. em Paris, veio do Caribe para participar nesta aventura.

No fim de seis semanas já tínhamos um repertório de cinco peças curtas sobre os temas que mais preocupavam os animadores culturais (e suas famílias e vizinhos, em todos os bairros populares): o desemprego, a insalubridade, moradia, violência sexual, opressão racial, opressão da mulher, do menor, saúde mental, drogas etc.

Com esse repertório, iniciamos uma série de apresentaçães em CIEPs. Como funcionam em edifícios padronizados, bem cedo aprendemos a construir um "teatro funcional" nos refeitórios, usando para isso os elementos disponíveis: duas filas de espectadores sentavam-se no chão, duas em cadeiras, uma sentada em mesas e, finalmente, uma fila sentada em cadeiras em cima das mesas e, quando a afluência era excessiva, uma fila de espectadores ficava em pé em cima das mesas. Colocávamos uma lona branca no chão e um pano como ciclorama.

A cada apresentação vinham 200 ou 300 espectadores, às vezes 400 ou mais — alunos, professores, pais dos alunos, amigos dos professores, serventes e merendeiras, vizinhos das escolas. O espetáculo começava com uma breve explicação dada pelos "Coringas" do espetáculo — (eu e Cecília; Rosa Luiza ficava na percussão) — sobre os usos do teatro e a função do Teatro do Oprimido; depois, fazíamos exercícios com atores e espectadores — comunhão teatral... — e, em seguida, apresentávamos as cinco pequenas cenas que haviam sido criadas durante a oficina.

Na segunda parte perguntávamos à platéia quais os dois ou três temas que mais a haviam interessado, e procedia-se ao fórum de duas ou três cenas: o debate teatral, a improvisação de soluções possíveis, com a

intervenção dos espectadores, a busca de alternativas para uma situação opressiva, injusta, intolerável. Os espectadores, um de cada vez, entravam em cena e interpretavam seus próprios pensamentos, teatralmente mostrando suas opiniões. Teatralmente, discutia-se o que era possível fazer, e ensaiava-se o que se faria. O teatro ajudando na transformação social. Para melhor.

Os espetáculos-fórum, além da atividade artística que representavam em si mesmos, além do prazer estético, ajudavam os cidadãos a desenvolverem o gosto pela discussão política (democracia) e pelo desenvolvimento de suas capacidades artísticas (arte popular). Eram momentos privilegiados de diálogo, de troca, de aprendizado, de ensinamento, de prazer. Essas reuniães teatrais só terminavam quando já estávamos extenuados. Mas os espectadores, os nossos spect-atores — aqueles que observam (spectare, em latim, ver) para em seguida atuarem —, esses pareciam não se cansar nunca. Queriam sempre mais.

Foi aí que comecei a sentir vontade de inventar alguma forma de teatro que pudesse canalizar toda a energia criativa despertada pelo fórum naqueles homens, mulheres e crianças dispostos a transformarem o mundo, o seu mundo, talvez apenas o seu pequeno mundo, parte do mundo, e usar essa energia além da duração do espetáculo. Não era possível aceitar que tão boas idéias surgidas no Teatro-Fórum não fossem aproveitadas em outras instâncias, não seguissem adiante, não se alastrassem pela realidade.

O fórum é uma reflexão sobre a realidade e um ensaio para uma ação futura. O espectador entra em cena e ensaia o que é possível fazer na vida real. Pode ser que a solução dos seus problemas dependa dele próprio, da sua vontade individual, do seu esforço, mas pode também acontecer que a opressão esteja na própria

lei, opressiva, ou na ausência da lei necessária, libertadora. Nesse caso, seria preciso transformá-la, criá-la ou recriá-la: legislar. Como? Aí terminava o poder do teatro. Não tínhamos resposta.

Shakespeare escreveu que o teatro é um espelho onde se vê a verdadeira imagem da natureza, da realidade: eu queria penetrar nesse espelho e transformar a imagem que nele via. Trazê-la para a realidade: fazer real a imagem do meu desejo. Queria que, nos espetáculos-fórum, os spect-atores transgredissem as convenções, entrassem no espelho da ficção teatral, ensaiassem formas de luta e voltassem à realidade com as imagens dos seus desejos. Embora estivéssemos ainda praticando apenas o "teatro-fórum" (o espectador que se transforma em protagonista) esta inquietude foi a gênese do Teatro Legislativo (o cidadão se transforma em legislador, por interpósito vereador).

Poucas vezes fui tão feliz em teatro. Sentia um prazer enorme estimulando os cidadãos do Rio, nos bairros da periferia e nas cidades próximas, como São João de Meriti, Duque de Caxias, Nilópolis, Angra dos Reis, e tantas mais, a entrarem em cena e a exercerem a sua cidadania teatral. A descobrirem o teatro, descobrindo-se teatro.

Fizemos mais de 30 espetáculos, chegou o fim do ano. Darcy perdeu as eleições. No Rio de Janeiro, e no Brasil, os políticos que assumem o governo têm a tendência a destruir tudo que o anterior estava fazendo. Aquilo que estava fazendo de bom. O ruim eles deixam. O bom, arruinam.

No ano seguinte ainda tentamos continuar, sem a menor ajuda do novo governo, que nem se deu ao trabalho de honrar contratos assinados. Ainda fizemos uma segunda oficina que acabou no meio... O último espetáculo foi melancólico: mostramos nossas peças para nós

mesmos. Alguns atores faltaram, porque não tinham dinheiro para a passagem de ônibus... um desastre...

Tentamos o patrocínio privado. As grandes empresas estavam começando a utilizar uma nova Lei de Incentivo à Cultura para, com parte do que deviam pagar de imposto de renda, subvencionar algumas companhias de teatro, dança, música etc. Fomos procurá-las, quase todas. Uma delas nos propôs que trabalhássemos no seu departamento de pessoal, ajudando com nossas técnicas a recrutar seus funcionários... lógico que recusamos: não foi para isso que criamos o Teatro do Oprimido. Outras, com muita clareza, mostraram seu desinteresse em patrocinar teatro para espectadores que não faziam parte do mercado. Uma empresa de gasolina nada teria a lucrar com uma platéia de passageiros de trens da Central. E havia ainda a questão da imagem: uma companhia de sedas não havia de querer associar sua imagem à de atores maltrapilhos. Uma fábrica de massas italianas se sentiria sádica oferecendo arte a espectadores desnutridos.

Tentamos. Em vão.

* * *

Sementes germinam.

Mesmo em solo árido, ingrato, solo seco. E muitos grupos de teatro do oprimido formaram-se em toda parte por onde tínhamos andado, organizados pelos antigos animadores culturais.

Em 1989, um pequeno grupo de teimosos sobreviventes da experiência dos CIEPs veio me procurar e propor a criação de um CTO no Rio. Informal, trabalhando de vez em quando: reuniões internas para estudar o "Arsenal" (conjunto de técnicas, jogos, exercícios) e trabalho externo quando se conseguisse algum contrato.

Informalmente, iniciamos a nova etapa. Sempre com a esperança em dias melhores, acreditando em promessas. Vieram novas eleições e Darcy voltou ao governo mas — não cabe aqui analisar porquê... — seus projetos já não coincidiam com nossas propostas. A idéia dos CIEPs foi desacelerada.

Até 1992, perdido o elo com a Secretaria de Educação e os CIEPs, o CTO-Rio viveu magro: alguns contratos com o Sindicato dos Bancários, ou com prefeituras petistas de Ipatinga ou São Caetano, eventos como "Terra e Democracia", organizado pelo IBASE dirigido pelo Betinho, oficinas para o público em geral e para estrangeiros: vieram grupos da Alemanha e da New York University. Os alemães — e conto este episódio para dar uma idéia do clima de trabalho... —, depois de encerrada a oficina, e ao voltarem de uma visita às cidades mineiras barrocas — Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo —, tiveram o seu ônibus emboscado por marginais assaltantes e bombardeado com pedras, no seu regresso ao Rio, à noite: emboscadas medievais! O motorista, homem experimentado, acelerou e salvaram-se todos, com pequenos ferimentos. Este foi um aviso do que nos passaria com mais freqüência, mais tarde.

Mesmo assim, vivemos com muita esperança que, como se sabe, é a última que morre.

Morreu.

Um dia decidimos acabar com o Centro, praticar caridosa eutanásia no sonho moribundo. Qual a melhor forma de enterrar o sonho, depois de morto? Não queríamos enterro triste, lacrimejante: preferíamos o estilo Nova Orleans. Enterro musical — aparentemente —, alegre. Queríamos enterro com estardalhaço, muito ritmo, muitas cores e muita gente, gente de todas as cores, dançando em todos os ritmos.

Por coincidência, 1992 era ano de eleições e as eleições no Brasil — ao contrário de muitos países europeus e norte-americanos — são um momento erótico na vida nacional. O carnaval é o erotismo transgressor de todas as ideologias. E a campanha eleitoral é o erotismo politizado, ou a política erotizada. O povo dança, canta e tudo o mais a que tem direito.

Queríamos enterrar o sonho do CTO ajudando um partido ou uma coligação a realizar um sonho maior: mudar o país. E fomos procurar o Partido dos Trabalhadores, o PT, para oferecer nossa colaboração. Fomos ouvidos com atenção: queríamos participar da campanha nas praças cantando nossas músicas, fazendo Teatro-Fórum sobre os acontecimentos do dia a dia, usando máscaras, estetizando as ruas. Queríamos teatralizar a campanha.

Nossa proposta foi aceita, sem ressalvas, mas com uma emenda aditiva: a fim de tornar mais eficaz nossa participação, seria conveniente que um de nós se apresentasse como candidato a vereador.

Não esperávamos por essa, mas aceitamos o desafio: iríamos pensar qual de nós seria o mais apto a desempenhar o papel de candidato. E voltamos para o nosso centro compenetrados do nosso papel.

Estávamos em círculo conversando, tentando escolher o melhor candidato, eu olhando nos olhos de cada um, tentando fazer minha escolha. Estava olhando para todos quando reparei que todos estavam olhando para mim. Tive um sobressalto:

— "Não, eu não! Não posso ser candidato de jeito nenhum!" — me defendi. — "Eu não poderia fazer campanha, estou sempre viajando, tenho uma agenda carregadíssima, contratos. Seria candidato ausente. Não ganharia nunca essas eleições. Impossível: são 1.200 candidatos de 22 partidos para apenas 42 vagas. Não, eu não: melhor que seja outro."

Continuaram me olhando e eu resistindo com bravura, misturando desejo e medo. Até que alguém perguntou:

— "Mas quem disse que vamos concorrer pra ganhar? A idéia é só participar das eleições, fazer um enterro festivo do CTO. Ninguém pede que você renuncie às suas viagens, porque ninguém espera mesmo que você ganhe..."

Respirei aliviado:

— "Bem, se é assim... se não é pra ganhar... então eu aceito ser candidato..."

E levamos a nossa decisão à direção do partido: eu seria o nosso candidato... já que não havia a menor chance de ser eleito.

* * *

Entramos de cabeça na campanha. O pequeno grupo inicial cresceu, animado. Fizemos várias peças, cada dia uma nova canção. Todos os dias acrescentávamos algum texto. Participamos intensamente do movimento popular contra o presidente campeão da corrupção, que ajudamos a expulsar, ajudamos à campanha da nossa candidata à prefeitura, Bené, íamos todos os dias para as ruas. Íamos significa iam, porque volta e meia lá ia eu para o aeroporto.

Nossa campanha foi se desenvolvendo e ficando conhecida. Fotógrafos e cinegrafistas gostam de imagens. Jornais também. Existe uma enorme carência de imagens. Uma boa foto vale muito. E nossa campanha era fonte de boas fotos. Por exemplo: num musical que fizemos contra o aumento das mensalidades da Universidade Santa Úrsula, na praia de Ipanema, dez mulheres vestiam-se de freiras — e se vestiam de religiosas em plena praia, com biquínis e ligas pretas, pernas de fora diante dos banhistas e fotógrafos. Depois, uma professora dava aula na areia, quadro negro, cadeiras de escola, mesinhas, tudo insólito, teatral, fotográfico. Lógico que começávamos a ter espaço na imprensa. E com isso, publicidade para a minha candidatura.

Outro exemplo: um grupo de mulheres (quase todas professoras), vestidas com aventais, lenços na cabeça, segurando bacias e panelas, iam pelas ruas e pelas praças cantando um musical que elas mesmas haviam composto: *Maria Sem Vergonha... de ser feliz*: "Agora com Boal / Maria está total / na rua afinal / em cena teatral./ Agora com Bené / Maria é mais mulher / com todo o nosso axé / pro que der e vier."

Com a campanha se desenvolvendo, algumas pessoas se afastaram por não desejarem participar de uma campanha partidária mas, em compensação, muitas mais se juntaram a nós, pessoas que nem sequer pensavam em teatro — pensavam politicamente, tinham desejos políticos, eram gente da política, ou simplesmente gente indignada com a situação no país — gente que aceitava com alegria tentar essa forma nova de se fazer política. Ou simplesmente porque acreditava em mim.

Embora pobre, nossa campanha cresceu. Para dar uma idéia da nossa pobreza e criatividade, nossos buttons eram pintados à mão, um a um, em chapinhas de garrafas de cerveja. Chapéus, com a minha caricatura arlequinesca, feitos de papier maché eram pintados à mão, um a um. Nossas cores, menina e menino, azul e rosa, já vinham nos panos com que fazíamos nossas bandeiras: economizava-se tinta... Mas não idéias: nossas faixas eram sonoras, com guizos pendurados em fitas, acompanhando as vozes dos manifestantes. Era preciso honrar nosso lema: "Coragem de Ser Feliz!"

Nossa campanha cresceu muito mais do que esperávamos. Tanto que um dia alguns dirigentes do partido me chamaram e me disseram, com toda a seriedade:

— "Boal, você corre um risco, você está correndo um sério risco..."

Era tanta a seriedade que me assustei. Pensei em atentado, coisas assim... afinal estávamos no Rio de Janeiro... trivial...

— "Risco de quê?"

— "Você corre o risco de ser eleito..."

Estupor. Eu, vereador?! Isso nunca! Não porque menospreze essa função — pelo contrário — mas porque não podia, nesta altura da minha vida, mudar de carreira, hábitos, trajetória, métodos, tudo, ora! Tinha toda uma programação pronta, contratos, planos, não iria agora me desviar do meu caminho por uma cadeira de vereador, quando eu estava certo de que não tinha condições — nem a experiência e talvez nem o gosto — para ser um bom vereador. O partido estava cheio de melhores candidatos. Por que logo eu?!

— "De jeito nenhum! Se eu corro o risco de ganhar, então renuncio!"

Fui peremptório!!! Peremptoríssimo!!! Ora, onde já se viu?

E voltei para o CTO, relatei minha conversa e comuniquei minha decisão: renunciaria. Consternação geral. Estava tudo indo tão bem. Cada vez aparecíamos mais nos jornais, na televisão, falávamos nas rádios. Cada vez mais gente aderia à nossa campanha, mais gente queria participar, praticar o Teatro do Oprimido. Que pena...

Até que alguém teve uma idéia:

— "Olha, Boal, na minha avaliação, você não corre nenhum risco de ganhar. Mas... supondo que ganhe? Não seria essa uma boa solução?"

— "Pra quem?" — perguntei irado. — "Pra mim, não!"

Refletimos: queríamos enterrar o CTO de uma

forma alegre e útil, mas, na verdade, não queríamos enterrá-lo — queríamos que vivesse e não tínhamos condições. Se eu fosse eleito vereador, teria direito a contratar assessores. Precisávamos de segurança profissional, mas nossos interlocutores não tinham dinheiro nem para si mesmos, quanto mais para profissionalizarem "coringas". Sendo eleito, eu poderia contratar todos os animadores culturais do CTO para realizar nossa experiência: ir além do Teatro-Fórum e inventar o Teatro Legislativo! Como a função do vereador é a de criar leis e fiscalizar o bom funcionamento das que já existem, a participação do povo seria feita através do teatro: Democracia Transitiva.

O acaso e a determinação haviam-se juntado: por acaso, sim, mas principalmente por desejo nosso, desejo intenso, estávamos diante da possibilidade de ir além, com o Teatro do Oprimido, da simples reflexão sobre a realidade, do ensaio de transformação da realidade: diante da palpável possibilidade de criar e transformar as leis.

Pela primeira vez, na história do teatro e na história da política, abria-se a possibilidade de uma companhia teatral inteira ser eleita para um parlamento. Esta proposta foi colocada com toda a honestidade para o eleitorado: todos os meus eleitores sabiam que, votando em mim, estariam votando numa proposta muito clara: unir o teatro e a política. Não se tratava apenas de votar em um "bom" candidato, mas em uma audaciosa proposta, da qual os eleitores deveriam mais tarde participar. Eu explicava que não queria apenas que votassem em mim, mas que, se eleito, trabalhassem comigo durante todo o mandato.

Antes de mim, muitos artistas já haviam sido eleitos para cargos legislativos (Glenda Jackson, por exemplo, maravilhosa atriz que se tornou deputada na Inglaterra),

ou cargos executivos, como Ronald Reagan nos USA (não era bom ator mas tinha carteirinha do sindicato, *ipso facto*, era ator), ou o dramaturgo Vaclav Havel, que saiu da prisão para ocupar a presidência do seu país, a República Checa. Sem esquecer Cicciolina, estrela de uma forma de *show business*... Ela faz melhor os seus strip-teases do que Erroll Flyn os seus duelos: respeito!

Ficou claro, para todos, que o meu caso era diferente: não teria que renunciar à minha antiga atividade teatral para iniciar vida nova parlamentar. Uma seria o prolongamento da outra: quem votou em mim sabia o que estava fazendo: Teatro e Política!

E ficou claro também que, se eleito, eu poderia realizar o que estávamos buscando desde o início: formas de fazer o fórum ter efeitos práticos para além do espetáculo. Não apenas ensaiar para o futuro, mas começar a realizá-lo. Transformar não apenas o spect-ator, interiormente, mas a realidade social e legal à sua volta, exteriormente. Experimentar qualquer coisa além da reflexão e do ensaio.

Na minha vida inteira sempre fiz política (embora não partidária) e sempre fiz teatro. Foi isso o que me seduziu na proposta: fazer "teatro como política", ao invés de simplesmente fazer "teatro político", como antigamente.

Tão seduzido fui por essa idéia que voltei à liça, ao duro combate, voltei às ruas, às passeatas, aos espetáculos, às cirandas. À política! Voltamos todos com mais coragem, mais determinação, mais desejo de vencer.

Agora eu queria ganhar e isso mudou o meu comportamento e fui à luta com a cara e a coragem. Mas, vez por outra, eu me sentia como Coriolano de Shakespeare, com uma certa vergonha de pedir votos para mim mesmo. Às vezes, eu me recusava a subir no meu próprio palanque... Ou tinha vontade de acusar parte da

população pela burrice de votar em certos candidatos, por fisiologismo. Era muito difícil dizer : — Vota em mim!" Parecia egoísmo: com tanto bom candidato... Eu sentia que estava ocupando o lugar de alguém...

Um dia, um menino do Morro da Saudade me pediu um jogo de 11 camisas para o seu time de futebol. Expliquei que a minha candidatura era honesta, tinha um projeto, era diferente de muitas que ele conhecia, e ele me respondeu: "Se você não dá nada pra gente como é que você quer que a gente vote em você? Tem que dar alguma coisa..."

Era difícil explicar que, quando o eleitor aceita um presentinho do candidato, terá que pagar mais tarde: serão, no parlamento, os lobistas das companhias de ônibus, para citar um só exemplo, que votarão em favor de todos os aumentos. Presentes de políticos custam caro ao eleitor!

Outra eleitora queria que eu, além de patrocinar o evento, presidisse uma solta de balões, em período estival: alerta aos bombeiros. E sempre oferecendo dezenas de favelas como currais eleitorais...

Para muita gente com a qual hoje trabalhamos nos nossos núcleos comunitários parece natural que os candidatos dêem presentes concretos, além das abstratas promessas, porque nas vésperas das eleições é quando o povo e os políticos se encontram todos os dias; depois, só nas eleições seguintes. Existem candidatos sem-vergonhas que chegam a dar dentaduras postiças; como muitas vezes a pessoa que deseja usar a dentadura tem ainda uns poucos dentes na boca, e como as dentaduras são mais ou menos padronizadas, o candidato oferece os serviços de um dentista para arrancar os dentes sadios que obstaculizam a dentadura. E oferece a parte de baixo da dentadura; a parte de cima só depois das eleições... Outro oferece pernas de pau para os pernetas

e olhos de vidro para os cegos. Um outro, sacos de cimento e tijolos, para a construção de casas. Um outro ainda costuma oferecer um cheque com uma quantia estipulada, mas em branco: "Só vou assinar se for eleito..." ou dar metade de uma nota de 100 reais. A outra metade, depois...

Para muita gente do povo é difícil acreditar que alguém possa querer ser vereador por uma sincera razão política, estética e social. Para uma boa parte da população, os políticos são todos iguais.

Mesmo com esses problemas, minha campanha foi criando grupos teatrais: ecologistas, mulheres, universitários, negros, que explicavam a nossa ética e a nossa proposta político-teatral. Até que chegou o dia. Desde cedo pela manhã já estavam os meus fiscais da campanha em bocas de urna, tentando convencimentos de última hora.

Vencemos. Não estive entre os mais votados, mas tive votos espalhados pelo Rio de Janeiro inteiro: gente que só me conheceu através do nosso teatro, nossos espetáculos. Gente que acreditou em nós. Acreditou no Teatro do Oprimido.

No dia 1º de janeiro de 1993 tomei posse como um dos seis vereadores do PT. Foi assim que começou a nossa experiência de Teatro Legislativo. Experiência que, espero, não terminará nunca!

2. A PROPOSTA

O TEATRO COMO POLÍTICA E A DEMOCRACIA TRANSITIVA COMO TEATRO

RESUMO — Semelhança entre o Teatro do Oprimido (o espectador se transforma em ator) e o Teatro Legislativo (o cidadão se transforma em legislador). A Proposta do Mandato de Vereador, a falaciosa democracia direta grega, a democracia representativa e a idéia de uma democracia "transitiva", "participativa" ou "interativa".

* * *

Paulo Freire fala da transitividade do verdadeiro ensino: o professor não é aquele que descarrega saber na cabeça do aluno, como quem esvazia um caminhão, cofre de banco onde se guarda o dinheiro-saber: professor é quem possui um conhecimento e o transmite ao aluno e, ao mesmo tempo, dele recebe outro conhecimento, pois que o aluno possui o seu próprio saber. Ensino é transitividade. Democracia. Diálogo. "A um camponês ensinei como se escreve a palavra arado; e ele

me ensinou como guiá-lo" — disse um professor cordovês argentino.

No teatro convencional existe uma relação intransitiva: do palco tudo vai à sala, tudo se transporta, transfere — emoções, idéias, moral! — e nada vice-versa. Qualquer ruído, exclamação, qualquer sinal de vida que faça o espectador é contramão: perigo! Pede-se silêncio para que não se destrua a magia da cena. No Teatro do Oprimido, ao contrário, cria-se o diálogo; mais do que se permite, busca-se a transitividade, interroga-se o espectador e dele se espera resposta. Sinceramente.

O mesmo se tenta com o Teatro Legislativo. Não admitimos que o eleitor seja mero espectador das ações do parlamentar, mesmo quando corretas: queremos que opine, discuta, contraponha argumentos, seja co-responsável por aquilo que faz o seu parlamentar.

O Projeto do nosso mandato de vereador consiste em trazer o teatro de volta para o centro da ação política — centro de decisões —, em fazer teatro como política e não apenas teatro político: neste, o teatro comenta a política; naquele, é uma das formas pela qual a atividade política se exerce.

Os teatros gregos se localizavam fora das cidades, em espaços pouco habitados, onde a tragédia produzia, nos seus protagonistas, a catástrofe e, nos espectadores, a catarse, após uma etapa de violenta euforia transgressora. Enquanto a "falha trágica" (harmatia) do protagonista era destruída pela morte (Antígona), ou pelo castigo atroz (Édipo), no espectador eliminava-se o mesmo desejo transgressor que, nele, havia sido vicariamente estimulado. No Teatro Legislativo procura-se trazer o teatro outra vez para o centro da cidade, onde se deve produzir, não a catarse, mas a dinamização. Seu objetivo não é o de aquietar espectadores, revertê-los a um estado de equilíbrio e aceitação da sociedade tal como é

mas, ao contrário, intensificar seu desejo de transformação. O Teatro do Oprimido procura desenvolver o desejo e criar espaço no qual se possam ensaiar ações futuras. O Teatro Legislativo procura ir além e transformar esse desejo em lei.

Curiosa a origem da palavra política. Na Grécia Arcaica (antes do século V a.C.), "polis" era o conjunto das pessoas que não dispunham de nenhum poder. Um camponês, por exemplo, era obrigado a dar ao dono das terras que cultivava cinco sextos de tudo que produzia; ficava com a magra sexta parte. Não tinha nenhum poder político: seu único poder consistia em juntar-se aos que, como ele, nenhum poder tinham. Polis vinha a ser o poder dos sem poder, a união faz a força, "o povo unido jamais..." etc.

No campo, dadas as distâncias, as polis eram difíceis de crescer; já as polis portuárias (juntando os que remavam, velejavam, estivadores e marinheiros...) organizavam-se mais facilmente. Aí, as polis eram maiores, mais fortes. Esqueceram-se as polis rurais e a palavra polis passou a ser sinônimo de cidade. Polis = cidade. Como governá-la? Eis a Política — a arte de gerir a polis.

Na Grécia inventou-se a democracia: demo = povo, cracia = governo. Ágora era a praça pública — "a praça é do povo como o céu é do condor" — Castro Alves: a praça onde todos opinavam, onde se fazia política.

Seria mesmo democrática essa democracia? Em primeiro lugar, as mulheres não votavam: isto é, metade da cidade não votava por ser mulher. Segundo, só os homens livres votavam e, no entanto, a maioria da população era constituída por escravos: prisioneiros nas guerras ou em atos de pirataria marítima; meios cidadãos — não votavam por serem escravos. Mesmo quando fossem gregos: também os havia, em pequeno número, aqueles que, por não poderem pagar suas dívidas, davam-se

como escravos aos seus credores, sendo esse fato mal visto, mas aceito. Livres de verdade, sobravam poucos. Democracia do pequeno número. Fascio: punhado! Terceiro, a contagem de votos não era aritmética, na qual dois e dois são quatro: se não havia fraude no sentido moderno, nem fisiologismo, havia o voto no berro, no soco na mesa. O voto de quem falava mais grosso valia mais, como conta Homero na *Odisséia*: Ulisses tinha voz de tenor desenvolto, ganhava sempre.

Mesmo assim, um abstrato modelo de democracia direta existia: todos opinavam na Ágora, todos votavam. Seria isso possível hoje? No Rio de Janeiro seria possível reunir o povo às terças, quartas e quintas à tarde, na Quinta da Boa Vista ou no Maracanã, para votar as leis da cidade? Isto é: três plebiscitos orais semanais? Claro que não. A Democracia Direta, ontem falaciosa, hoje é impossível.

Resta a Democracia Representativa e seus tropeços: o que prometem os candidatos em campanha não é quase nunca a verdade das suas intenções. Raros os políticos que confessam o que pretendem, pois — imensa maioria — pretendem o inconfessável, embora prometam escolas, saúde, transporte, trabalho, felicidade geral e sempiterna. Pura demagogia. É sabido: a maioria dos políticos traem seus eleitores, protegidos pelos votos secretos nas Câmaras, pelo deserto das galerias, pela mídia direcionada.

Há que escolher entre uma forma e outra? Não!!! Pode-se tentar vias alternativas. Uma é o Teatro Legislativo, forma de política transitiva (aquela que propõe o diálogo, a interação, a troca), como a pedagogia de Paulo Freire e o Teatro do Oprimido. Somos todos sujeitos: alunos e professores, cidadãos e espectadores.

É preciso que o povo participe, mas... como organizar essa participação sem demagogia?

Estamos inventando uma estrutura. Por enquanto, no quarto ano do nosso Mandato, ao invés de nos dirigirmos à cidadania "em geral" — como nos comícios —, estamos nos dirigindo a pequenas unidades orgânicas: indivíduos unidos por necessidade essencial — professores, idosos, operários, estudantes, camponeses, empregadas domésticas, estudantes negros... — e não apenas pelo acaso, como nos espetáculos de rua. Estes grupos podem se organizar em dois níveis: Núcleos e Elos, que estão sendo criados em uma sociedade real, e não no papel timbrado.

Para que se entenda esta experiência é importante saber como e onde está sendo tentada. Que realidade é essa? Em que é diferente, específica?

E, com a cidadania assim organizada, estamos tentando compreender, nós mesmos, o que poderá vir a ser um dia o TEATRO COMO DEMOCRACIA TRANSITIVA.

* * *

COMPARANDO A SUA PRÓPRIA CIDADE OU PAÍS COM O RIO DE JANEIRO E O BRASIL, VOCÊ CRÊ POSSÍVEL REALIZAR EXPERIÊNCIA ANÁLOGA FORA DESTE CONTEXTO?

??????????????????????????????

ONDE, POR QUÊ E COMO? DE QUE FORMA? VOCÊ CONHECE EXPERIÊNCIAS ANÁLOGAS?
ESCREVA!!!

3. A REALIDADE

COMO E ONDE ESTÁ SENDO FEITA A EXPERIÊNCIA

RESUMO — Uma experiência de teatro popular se faz no "teatro das operações", como se diz. O Teatro Legislativo está começando a ser criado no Rio de Janeiro. Mas que cidade é essa? Que país é esse?

* * *

Um general, ao tomar posse do cargo de Secretário de Segurança, em 1995, disse que "só um louco pode se sentir seguro no Rio de Janeiro". Todos responderam que louco era ele, onde já se viu, dizer uma coisa dessas? Afinal o chefe de polícia tem a obrigação de ser otimista, tranqüilizar a população, ora essa! A situação no Rio — diziam — não era assim tão terrível e a Cidade Maravilhosa um dia voltaria a merecer esse nome. Criticaram , ásperos, a franqueza do general.

Depois de ser deixado em casa, o general foi refletir, na sua cadeira de balanço, sobre a oportunidade das suas declarações. Seu motorista disse boa-noite, entrou

no carro e... foi assaltado antes de estacionar na garagem ao lado.

O general tinha razão... Não era louco. Sabia que não se podia sentir seguro no Rio, nem ele nem ninguém, nem na esquina da sua casa.

O delegado Hélio Luz, Chefe da Divisão Anti-Seqüestro, ao tomar posse, também em 1995, afirmou: "De hoje em diante, a Divisão Anti-Seqüestro não vai mais seqüestrar ninguém..." Estava falando sério. Falou grosso e os seqüestros diminuíram...

Essa prática hedionda foi reintroduzida no Brasil, como método corriqueiro de interrogatório — juntamente com a tortura — pelos militares, durante a guerra suja (1964-1979). Foi depois aprendida pelos guerrilheiros urbanos (suas primeiras vítimas), que passaram a seqüestrar embaixadores para trocá-los por presos políticos (ou dinheiro), e alastrou-se depois como prática banalizada, como roubos de carros, assalto a bancos etc. Hoje, esse método é utilizado por narcotraficantes: quando o caixa anda baixo, para "honrar" dívidas com seus fornecedores, os traficantes precisam fazer dinheiro urgente. Como não podem recorrer — neste primeiro momento emergencial! — aos bancos legais, entregam-se a esta atividade lucrativa e rápida.

Hoje, no Rio de Janeiro, seqüestra-se todo mundo: industriais, gerentes, filhos de gente rica ou classe média — e até pobre! — velhos e moços, bebês... Até cachorro de raça: no fim do mês de agosto de 1995 foi seqüestrado um doberman puro sangue e resgatado por mil reais.

De acordo com as necessidades do caixa, seqüestra-se quem preciso for, esteja onde estiver. Imitando o governo que pretende "terceirizar" todas as suas atividades lucrativas, também os seqüestradores terceirizam: a equipe que rapta não é a mesma que custo-

dia, e é um terceiro grupo que negocia o resgate... Assim no palácio como nas ruas...

Antes do Grande Prêmio Brasil "do século", como foi anunciada a corrida de cavalos de agosto/1995, deu-se um caso curioso: um homem seqüestrado por engano. Os bandidos queriam o famosíssimo jóquei tri-campeão que iria pilotar o cavalo brasileiro Much Better, tido como vencedor, que correria com outros nomes pomposos: Emperor of Tijucas, Gran Ducat etc. Seria o maior escândalo do país: o prêmio ao vencedor chegava a um milhão de reais e as apostas a cinco milhões. Se bem-sucedidos, os raptores poderiam pedir somas elevadíssimas: seriam os verdadeiros vencedores do Grande Prêmio, mesmo sem cavalos, mesmo a pé. Fizeram planos minuciosos, seguiram o jóquei durante semanas, fizeram apostas, assistiram a corridas, freqüentaram a cavalariça e os hotéis próximos ao hipódromo, anotaram a placa do carro... tudo perfeito. Um percalço: o jóquei decidiu vender o carro dias antes da corrida e o comprador foi seqüestrado dentro do carro recém-comprado... Por engano.

Quando os delinqüentes perceberam que haviam seqüestrado o carro certo mas com o motorista errado, piedosos, resolveram soltá-lo, com uma condição: —"Já gastamos dois mil reais para preparar o seqüestro, com apostas em pangarés, hotéis, comida e sem falar no tempo perdido. Vamos fazer um trato: nós te soltamos, mas você nos paga essa despesa inútil. São só dois mil reais... quando esperávamos ganhar duzentos mil... Você compreende: nós não podemos ficar no prejuízo..."

Engraçado, mas horrendo. O carro acabou ficando dois mil reais mais caro, Much Better chegou em quarto lugar, contrariando prognósticos, e foi rebatizado de Not So Good...

Seqüestros são uma indústria complexa; antes se-

qüestravam-se apenas moças casadoiras, coniventes, e o ato se chamava "rapto", lembrando o das Sabinas. Hoje, no Rio de Janeiro, dizem, de tão freqüentes formaram-se redes de pseudo-advogados que se encarregam, por somas elevadas — fala-se de 300 mil reais por cabeça —, de garantir a entrega dos seqüestrados às famílias, vivos ou mortos... Intrincada é a rede que une seqüestradores, policiais, narcotraficantes, advogados...

No Rio, as redes de contravenção estão interligadas. Os donos do jogo do bicho são os mesmos que seqüestram e os mesmos que dominam as drogas. Recentemente (*JB* 27/08/1995), traficantes decidiram não comercializar a nova droga crack, mas não por motivos humanitários: deram-se conta de que o crack mata muito mais depressa do que a silvestre cocaína e, vendendo o crack, arriscavam-se a reduzir o mercado consumidor...

Redes interligadas, inclusive polícia e criminosos. Quando eu era pequeno, brincava de polícia e ladrão: hoje, as crianças não saberiam a que time pertenceriam... Em 1995, na Câmara de Vereadores, tivemos que deliberar sobre um empréstimo da Prefeitura ao Governo do Estado para melhor aparelhar a polícia militar. Ficamos sem saber como votar: se devíamos dizer "não" e ter contra nós a opinião pública, desejosa de maior policiamento, ou dizer "sim", sabendo que muitos dos policiais venderiam suas novas armas aos traficantes.

No fim de 1994, o governo federal resolveu uma intervenção branca no Rio de Janeiro para acabar com a violência. O exército entrou em ação, encenando invasões nos morros onde se escondem os narcotraficantes de terceiro escalão (os do primeiro vivem distantes da miséria das favelas, até distantes do Brasil...). A repentina repressão veio braba: prisões arbitrárias, espancamentos.

Uma comissão de vereadores foi conversar com o general-chefe dessa "Operação Rio" e pedir explicações, protestando contra a forma desordenada e violenta que a intervenção estava assumindo. O general, depois de longa conferência sobre estratégia, disse que os "bandidos não têm domicílio fixo nem marca no corpo", e, por isso, ele era obrigado a invadir favelas e prender suspeitos. Perguntei por que, então, só invadia favelas (isto é, domicílio fixo...) e apenas prendia negros (marcas no corpo). Respondeu: "— Se vocês querem que eu acabe com a violência, não posso prometer cumprir a lei..."

A operação durou apenas alguns meses e não teve resultados visíveis, mais do que os tanques na rua, metralhadoras em toda parte, blitzes tumultuando o trânsito. Durou até o início de 1995. A violência continuou a mesma.

* * *

Um dos mais ricos traficantes do Rio — Dozinho — era o que se pode chamar "excêntrico". Homem poderoso, estava bem protegido na fortaleza onde morava e trabalhava, no Morro do Cerro Corá, no Cosme Velho, Zona Sul, cercado por dezenas de capangas armados de metralhadoras, bazucas e um casal de jovens leões, batizados de Sansão e Dalila... Isso mesmo: dois leõezinhos que ele pessoalmente cuidava e treinava, com a esperança de que, quando maiores, fossem a mais segura proteção dos seus domínios (*JB* 25/08/1995). E os leões, embora jovens, tinham aprendido a obedecer à voz do dono e decorado suas ordens básicas. Os cães de fila brasileiros são conhecidos pela sua extrema periculosidade, estando fora da lei seu uso doméstico em muitos países europeus, por serem considerados feras! Dozinho possuía vários, de várias linhagens — imaginem então como

seriam os dois leões de verdade, africanos, robustos, carnívoros à beça.

Pois apesar de todo arsenal, exército humano e feras, Dozinho foi morto por uma gangue rival, do Morro da Mineira (Zona Norte). As gangues disputam zona a zona, morro a morro, palmo a palmo, o enorme mercado carioca. Os da Mineira destruíram tudo que puderam, roubaram o que foi possível e ocuparam a fortaleza e o mercado. Mas... o que fazer com os dois leões? Sansão e Dalila já estavam ensinados, apesar da tenra idade, e só obedeciam à voz do dono, agora morto. Não houve meio de reeducá-los: os bichos tinham assistido à invasão e ao tiroteio e, talvez por solidariedade com os antigos, não obedeciam aos novos donos: ficavam nervosos, irascíveis, perigosos. Os traficantes, vencedores do pleito, não pensaram duas vezes e resolveram vender Sansão e Dalila aos únicos possíveis compradores: o Circo Garcia. Foram descobertos por fiscais do Imposto de Renda que queriam saber a origem das pequenas bestas: queriam nota fiscal... Foram pagos os impostos e, hoje, quem quiser pode ver os leões do bicheiro traficante saltando sobre chamas e se equilibrando em trapézios...

Leão adora circo!...

* * *

O problema do narcotráfico no Brasil, como na Colômbia, é , ao lado da corrupção institucionalizada, da injusta distribuição de renda — neste setor, o país está abaixo do Botswana, segundo o último relatório do BIRD de julho de 1995, — e da iníqua distribuição da terra, um dos maiores obstáculos à democratização do país.

O narcotráfico emprega diretamente mais de cem mil pessoas, só no Rio de Janeiro — quase tanto quanto

a própria Prefeitura Municipal e duas vezes mais do que a gigante estatal Petrobrás (*JB* de 10/09/1995).

Do ponto de vista do direito, o tráfico funciona como se vivêssemos antes do Código de Hammurabi, que, em 1750 a.C., na Babilônia, instituiu o primeiro código penal conhecido na história, gravado em pedra, que repousa hoje no Museu do Louvre. Antes dele, a justiça era ministrada pelo Rei, segundo sua subjetividade, e segundo seu poder, que era medido pelo peso da maça que portava. Assim também no tráfico: Pedrinho Maluco, dono do território de Campo Grande, dono de metralhadoras e fuzis AR-15, resolveu punir um estuprador com a pena de morte seguida de esquartejamento do corpo, diante da população do morro. E assim foi feito. Estupra-se muito, mas só esse foi esquartejado. Só Deus e Pedrinho Maluco sabem porquê. Voltamos às épocas anteriores ao rei Hammurabi.

* * *

O Rio é uma cidade onde as mães da classe média, quando os filhos vão para a escola, perguntam: — "Você lembrou de levar no bolso algum dinheiro pro ladrão?" É prudente: se assaltadas, vítimas sem dinheiro sofrem mais a crueldade dos ladrões decepcionados.

* * *

O Brasil, durante os anos da ditadura, aumentou sua dívida externa de 20 para 120 bilhões de dólares e paga acima de um bilhão mensais de serviço dessa dívida que não cessa de crescer. Muito pouco sobra para atender à população no plano federal, estadual e municipal. Os setores mais prejudicados são a educação e a saúde. Para dar uma idéia, um professor ou médico municipal, em fim de carreira, ganha por volta de 400 a 600 reais. É evidente

que a violência não pode ser explicada apenas pelas condições econômicas do país. Mas é também evidente que extremas injustiças aprofundam o ódio.

No romance de Dostoievski, *Crime e Castigo*, Raskolnicof chega à conclusão de que Deus não existe e, se Deus não existe, tudo é permitido. Por isso mata uma velhinha e rouba o seu dinheiro. Nem sequer pelo dinheiro, que era pouco, mas pelo desfrute de matar: tudo é permitido. Por que não matar a velhinha?

Se Deus não existe, nem lei, tudo é possível, mesmo os assassinatos por acaso, ao sabor do vento. No Rio de Janeiro, e no Brasil inteiro, assim tem sido.

As chacinas.

A morte por atacado é freqüente. Nas zonas rurais passam despercebidas. Só ganham o noticiário casos muito especiais, como o assassinato de CHICO MENDES, que chegou a virar filme norte-americano, ou o massacre de camponeses sem terra em CORUMBIARA, RORAIMA (agosto de 1995) — camponeses que apenas queriam lavrar a terra improdutiva foram desalojados a ferro e fogo por ordem judicial: nove deles agora jazem em pequenos sete palmos, que é a terra que lhes coube naqueles latifúndios. Ou Curionópolis (Pará, 17 de abril de 1996) onde mais de 20 camponeses foram mortos, 35 feridos, dezenas de desaparecidos e nenhum policial machucado.

Ou quando se trata de um caso inusitado: uma família morando na fronteira brasileira com a Colômbia, na década passada, convidou 30 indígenas para um churrasco, embebedou-os e os matou, um a um, a golpes de facão. Nos tribunais, o chefe dos assassinos confessou — cândido — que não sabia que era "proibido matar índios..."

Recentemente, algumas chacinas tornaram-se conhecidas no mundo inteiro.

Em VIGÁRIO GERAL, favela da Zona Norte, quatro policiais militares estavam fora da sua área de atividades tentando negociar com traficantes de drogas quando foram emboscados e assassinados; como resposta, policiais clandestinos, "Cavalos Corredores", invadiram a favela onde moravam os traficantes e assassinaram aleatoriamente 21 pessoas que nada tinham a ver nem com o tráfico nem com a polícia: um operário com a marmita embaixo do braço, um velho sentado na porta de sua casa, uma senhora lendo a Bíblia no sofá, e assim por diante.

Ações como essa não são incomuns no Brasil. No CARANDIRU, prisão paulistana, para "dominar" uma rebelião interna, os policiais militares hiper-armados assassinaram 111 presos indefesos, rendidos. O comandante da operação se candidatou a deputado estadual com o número 111 e foi eleito... É preciso que se diga que uma parte importante da população aprecia e aprova esse tipo de violência. Como no Rio, o policial-militar que assassinou um assaltante em pleno centro, ao meio dia, em frente às câmaras de TV, foi julgado por uma "opinião pública" dividida.

Em agosto de 1993, sete crianças estavam dormindo em frente às portas fechadas da bela IGREJA DA CANDELÁRIA; policiais encapuzados dispararam à queima-roupa contra as crianças que morreram sem acordar. Algumas fingiram que estavam mortas e salvaram a vida.

Por que o crime? É verdade que muitas crianças sobrevivem nas ruas vendendo chicletes, limpando pára-brisas de automóveis no sinal vermelho, mas é também verdade que algumas outras cometem pequenos furtos, às vezes à mão armada. Os comerciantes das redondezas pagam aos policiais para se verem livres dessas crianças.

Como o serviço é fácil, o preço é modesto. Dizem que por 30 ou 50 dólares mata-se uma criança. E, como o preço é baixo, mata-se às mancheias. Pessoas existem que defendem a exterminação de menores como se fosse uma dedetização contra ratos e cupins, malcheirosa, mas necessária.

Segundo o IBISS, em 1995, no primeiro trimestre, 378 crianças morreram de forma violenta no território do estado do Rio de Janeiro. Uma média de 4,2 crianças por dia. A cada dois dias, uma Candelária. Segundo *O Globo* (6 de setembro de 1995), no primeiro semestre desse ano morreram de morte violenta na baixada fluminense mais de 300 pessoas por mês: as guerras no Vietnã, Coréia, Líbano e Bósnia, comparativamente, foram paradisíacas. De 1985 a 1995, mais de seis mil meninos e meninas só no estado do Rio, segundo o *JB* de 30 de abril.

Em ACARI, onze rapazes saídos de uma baile funk foram seqüestrados pela polícia, diante de testemunhas, e os seus corpos jamais apareceram. Ninguém foi punido.

Para completar o quadro de violência, temos as MÃES DA CINELÂNDIA: 26 mulheres que tiveram suas filhas menores, de oito a 12 anos, seqüestradas e levadas para outros estados, onde se tornariam menos capazes de se defenderem ou fugir, e foram obrigadas a se prostituírem. Todas as segundas-feiras, como as mães argentinas (LOCAS DE LA PLAZA DE MAYO), reúnem-se em frente à Câmara Municipal, com retratos de suas filhas, coletando assinaturas para um abaixo-assinado pedindo providências ao Presidente da República. Duas vezes nosso Mandato fez recitais de poesia e música, alusivas à infância, fizemos discursos inflamados, mas o movimento se desinflou...

No sábado, 9 de setembro de 1995, o Presidente da República fez um discurso condenando as chacinas que continuavam impunes. Nesse mesmo dia, 12 jovens de 12

a 20 anos, que participavam de uma festa, foram chacinados no Morro do Turano. Buscam-se os assassinos...

* * *

Pensando no Rio, fotografias célebres me vêem à memória. Lembram-se daquele oficial vietnamita apontando o revólver para um prisioneiro vietcong algemado? A foto foi tirada alguns segundos antes do disparo. Lembram-se do estudante chinês na praça da Paz Celestial enfrentando sozinho uma coluna de tanques de guerra que pararam diante dele, impotentes? (É verdade que dias mais tarde tanques mataram centenas de estudantes). Lembram-se daquele trator em Ruanda empurrando dezenas de cadáveres para uma fossa comum — genocídio étnico! — durante a guerra civil que matou centenas de milhares de ruandenses? Lembram-se dos bombardeios "cirúrgicos" de Bagdá, festa de Ano Novo colorida de fogos de artifício, cadáveres amontoados no chão? Lembram-se da Bósnia, lembram-se...? lembram-se...?

Pois bem, todas essas fotos, com pouco mais ou menos de intensidade, poderiam ter sido tiradas aqui no Rio. Aqui, onde estamos tentando realizar a experiência do Teatro Legislativo.

* * *

Neste lugar e tempo estamos ensaiando o Teatro Legislativo. Como era de se esperar, enfrentamos problemas sérios: miséria e insegurança são os dois principais.

Algumas vezes fomos obrigados a interromper o trabalho por causa de ameaças. No Morro da Saudade, favela no centro do Rio, tínhamos um grupo teatral só de mulheres: as próprias participantes nos aconselharam a

não visitá-las mais. Em Vigário Geral nossa kombi carregada de material de cena foi roubada; dias depois, um dos moradores nos entregou perucas e roupas que estavam na kombi roubada dizendo que talvez pudéssemos usá-las, porque fazíamos teatro... Era um aviso.

Outras vezes persistimos, mesmo com dificuldades. No Morro do Borel, logo na entrada, em cima de um terraço estão sempre dois homens armados com fuzis: são os vigias do tráfico. O morro está dividido entre duas gangues rivais: o Comando Vermelho e o Terceiro Comando. Trabalhamos com paroquianos de uma igreja católica que, por coincidência, fica na terra de ninguém. A irmã Lúcia nos dizia que "aqui é muito sossegado, só de vez em quando se ouve uma rajada de metralhadora..."

Eis o relato da Regina, uma das "coringas" do nosso Mandato, quando foi ao Borel para ajudar na preparação da parte visual:

"Fomos, Olivar e eu, assistir à peça do Morro do Borel. Com esses tiroteios agora dá medo, suspense. Mal descemos da kombi e ouvimos uma salva de tiros. Alguém disse: "estão saudando a nossa chegada!". Assim que chegamos em frente à igreja, outra rajada de tiros. O menino que ia conosco correu, aí eu pensei que devia correr também, o padre correu e todo mundo correu pra dentro da igreja, alguns foram até rezar...Com muita fé mesmo!

Era dia de vacinação obrigatória, a igreja estava sendo usada como posto médico e estava cheia de crianças, de todos os tamanhos. De vez em quando uma nova rajada de balas, mas ninguém parecia se preocupar. Até que uma das mães viu o filho perto da porta e gritou pra ele — "Sai daí menino, que uma bala pode te pegar." — com a mesma naturalidade com que teria dito "Sai do sol, que você pode se queimar..."

O ensaio seria no andar de cima, que tinha janelas,

mas preferimos ensaiar no andar de baixo, porque era mais seguro. De vez em quando os tiros voltavam, só que agora não eram de longe, eram cada vez mais perto. Parecia que vinham também de trás, parecia que estávamos cercados de tiros por todos os lados. Do lugar onde eu estava podia ver as pessoas do lado de fora, pela porta sempre aberta e eu via um movimento estranho, muitas pessoas, correndo de lá pra cá e pensei que talvez fosse hora da missa e que aquelas pessoas estavam vindo pra missa, mas me disseram que naquela hora não havia missa nenhuma, então comecei a pensar que melhor seria ir logo embora de uma vez, assim que parassem um pouco os tiros e antes de anoitecer. Saímos e havia uma multidão do lado de fora cercando o corpo do morto estirado no chão, mas não quisemos olhar o morto e, apesar da grande tensão, gente falando alto, tudo parecia muito normal, ninguém estava nada escandalizado, como eu. Quando se ouviam balas, as crianças corriam pra se esconderem, e quando parava o barulho, elas voltavam.

Quando descemos o morro e nos encontramos outra vez pisando o asfalto, ufa!, que alívio que me deu, a gente parecia estar no Paraíso. Pegamos o ônibus e quanto mais nos afastávamos da favela mais eu me sentia aliviada. E eles? Eles que moram lá? Como devem se sentir?

Vamos continuar ensaiando a nossa peça, mas espero em Deus que nenhum de nós seja velado na Câmara. Porque, numa hora dessas, a vida fica por um fio..."

Aqui termina o seu relato. Quero observar que a nossa estratégia, no entanto, é a de não nos lançarmos nunca em ações "heróicas". Se a situação se tornar por demais arriscada, preferimos não insistir, não correr riscos inúteis e ir trabalhar em outras regiões, outros grupos, outros temas. O relato acima se refere a um acontecimento; quando se instala essa situação, abandonamos o

local, ou transferimos os ensaios para outro lugar. Foi o que já aconteceu em diversas comunidades.

PORQUE O TEATRO LEGISLATIVO, E PARA QUÊ E PARA QUEM?

No Brasil — como em tantos outros países — as populações já não acreditam em mais nada. Estamos vivendo uma onda de privatizações, um verdadeiro "tsunami", aquelas ondas gigantescas que submergem regiões costeiras do Havai três horas depois de um terremoto no Japão. Assim acontece aqui: na Europa cai o muro de Berlim, na Inglaterra vence o intransigente thatcherismo, no México começa-se a privatizar tudo que dê lucro, na Argentina privatiza-se até o Jardim Zoológico, até macacos e girafas, rinocerontes e flamingos pertencem agora a empresas particulares. A Argentina vendeu tudo que dava lucro e conservou apenas empresas deficitárias, seguindo o "tsunami" neo-troglodita-liberal (no mais autêntico sentido da palavra "troglodita"): privatize-se o lucro, socialize-se o prejuízo.

Muitos políticos que ontem defendiam os pobres hoje afirmam que a globalização é inevitável e é moderna. Esquecem que todos os imperialismos sempre foram globalizantes, e é sua natureza globalizar: desde o Império Romano, desde o Império Inca, desde os ingleses e estadunidenses, sempre os imperialismos tentaram monopolizar o mundo. Lembram-se de Hitler e do seu projetado império dos mil anos? Não existe nada de moderno no mundo moderno: são trogloditas mesmo!

Que fazer?

Pensamos que, sendo o nosso ofício o teatro — e não o cinema ou a televisão... —, devíamos criar uma forma teatral para contribuir para a resistência, pois que se trata no Brasil de hoje de resistir, como na França sob a ocupação nazista. Creiam: não é menos do que isso.

E, passo a passo, estamos tentando inventar, sistematizar, estruturar esse novo método ao qual estamos chamando de TEATRO LEGISLATIVO, mas que ainda é *work in progress*, trabalho que vai em meio.

VOCÊ QUE CONHECE O RIO DE JANEIRO, ACHA ESTE QUADRO DEMASIADO CATASTRÓFICO? SUA CIDADE É PIOR?

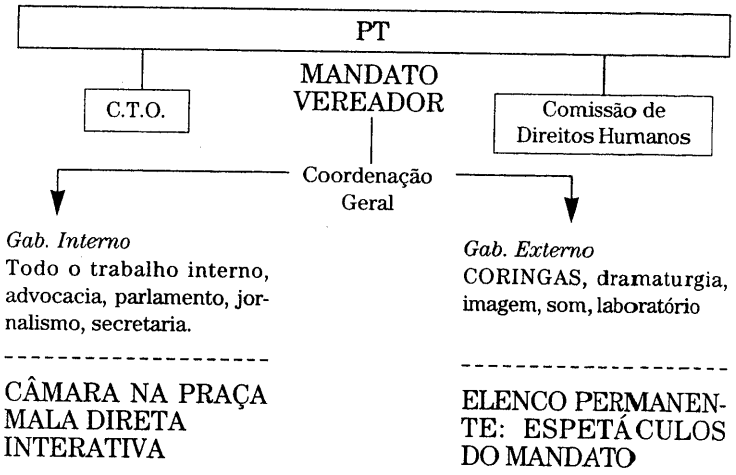
??????????????????????????????????

COMO E POR QUE A EXPERIÊNCIA ESTÁ, ASSIM MESMO, PODENDO SENDO FEITA?

QUE OUTROS ELEMENTOS OU INFORMAÇÕES ESTÃO FALTANDO PARA QUE VOCÊ COMPREENDA MELHOR O QUE ESTAMOS TENTANDO FAZER?

4. A ESTRUTURA DO TEATRO LEGISLATIVO:

Nosso "Gabinete" está assim estruturado:



NÚCLEOS E ELOS

CONSTITUIÇÃO: a) Comunitários; b) Temáticos; c) Ambos

ATIVIDADES: a) Oficinas; b) Espetáculos para a própria comunidade; c) Diálogos Inter-comunitários; d) Festivais; e) Festas-Festivais.

Súmulas

CÉLULA METABOLIZADORA

1. PROJETOS DE LEI; 2. AÇÕES LEGAIS;
3. INTERVENÇÕES DIRETAS

I. OS NOSSOS PARCEIROS

O Rio é cidade grande; tem a floresta urbana mais extensa do mundo. Seis milhões de habitantes, mais seis ou sete que vivem em cidades com as quais linda — algumas, cidades-dormitórios.

O Rio é cidade de contrastes: extrema riqueza à beira da praia, pobreza extremada no alto dos morros — cidade espremida entre a montanha e o mar.

Nessa cidade organizamos uma rede de parceiros, "Núcleos" e "Elos", tendo cada qual a sua importância e especificidade .

Um ELO é um conjunto de pessoas da mesma comunidade e que se comunica periodicamente com o Mandato, expondo suas opiniões, desejos e necessidades. Essa relação pode-se dar através da presença na Câmara, na comunidade ou em outros locais onde se realizem atividades do Mandato. Pode-se dar pessoalmente, através da Câmara na Praça ou da Mala Direta Interativa.

Um NÚCLEO é um elo que se constitui em grupo do Teatro do Oprimido e, ativamente, colabora com o Mandato de forma mais freqüente e sistemática.

* * *

O MANDATO E OS NÚCLEOS: AS DIFICULDADES.

Não é fácil. Quando o grupo já está formado — comunidades religiosas, por exemplo — já possui uma estrutura própria, independente do Mandato. Já resolveram problemas práticos como horários, local de ensaios etc. É verdade que trazem também os seus problemas internos.

O principal obstáculo à formação de núcleos é financeiro. O exemplo é o SEPE, Sindicato Estadual dos Profissionais de Ensino. Durante anos quisemos formar com eles mais que um elo, um Núcleo. Chegamos, em poucas ocasiões, a fazer pequenas peças de poucos personagens. Mas sempre o mesmo problema: muitos professores do SEPE, integrantes do grupo teatral, viviam fora do Rio e não tinham, muitas vezes, o dinheiro da passagem de ônibus... Ensaios programados eram cancelados depois de horas de espera, com os coringas e alguns professores conversando sobre a situação do magistério, na expectativa de que os outros aparecessem...

. Faz parte da política de globalização da selvajaria (Tatcher, Reagan, Gingrich, ditadura brasileira...) destruir a educação e a saúde no setor público.

Saber e saúde são poder e, como conseqüência, elites econômicas tentam esconder o saber e destruir a saúde. Um povo ignorante e debilitado é mais facilmente dominado. Foi o senador Barry Goldwater quem disse que a miséria é necessária ao capitalismo, pois facilita a negociação de salários e condições de trabalho: os operários terão medo de perder seus empregos.

Desde os primórdios da civilização no Egito, três mil anos antes de Cristo, só os poderosos tinham acesso ao saber: ao povo só se ensinava a carregar pedras e fazer pirâmides... Na Índia, até bem pouco — na verdade, até hoje —, a ampla educação é reservada aos "brâmanes", parcimoniosa em relação aos políticos e guerreiros Kshtriyas, concedida a conta-gotas aos agricultores e comerciantes Vaishyas e aos artesãos Shudras, e negadas aos intocáveis, aos párias.

Assim é no Brasil inteiro. Hoje, dezembro de 1995, um professor municipal ganha por volta de 300 dólares

mensais: pagaria mais caro, se quisesse mandar um único filho à escola privada, do que recebe para lecionar a quarenta alunos da escola pública. Na Câmara Municipal tentamos elevar o piso salarial para 600 reais — o prefeito vetou.

Outra dificuldade é a dispersão: várias vezes iniciamos trabalhos com meninos de rua; como são meninos que vivem na rua, não se pode chamá-los pelo telefone...

INTERVENÇÃO NO SINDICATO DOS URBANITÁRIOS

Muitas vezes os parceiros têm uma certa rejeição pela idéia de teatro. Eu me lembro de uma das sessões mais difíceis da minha vida, quando fomos convidados para trabalhar com 26 dirigentes do Sindicato dos Urbanitários, logo que a nova direção tomou o poder, por via das eleições. Eram 25 homens e uma mulher, valentonamente feminina. Ela dizia: — "Sou mulher sim, mas se for preciso também boto o pau na mesa!" — mostrando que não recuava diante de nenhum machismo, e bota machismo nisso!

Entre outras coisas os machões tinham vergonha de fazer exercícios físicos, eram hostis a se tocarem corpo a corpo, e protestaram quando, em certo exercício, eu disse que ia passar atrás deles, formados em círculo, de olhos fechados, e tocar nas costas de um qualquer, que seria designado o "líder": "—Atrás de mim não, êpa!" — disseram quase todos, em coro.

A única maneira de convencê-los a "fazer teatro" foi estimulando-lhes a curiosidade para as imagens da campanha e da tomada do poder. Pedi que fizessem, com pessoas e objetos, a imagem do Sindicato antes de tomarem posse. Como se tivessem tirado uma foto.

Usando pessoas, mesas, cadeiras, vasos de plantas etc., fabricaram em consenso uma imagem de burocracia e inoperância. Discutiam aos berros, mas como estavam de fato interessados em lembrar como era o Sindicato, esqueceram que estavam fazendo teatro ao modelarem as imagens, e se empenharam com paixão.

Depois, pedi que fizessem a imagem de como era hoje o Sindicato. Responderam que antes disso seria preciso mostrar como conseguiram tomar o poder e foram mostrando, cena por cena, imagem por imagem, como se fosse foto por foto, cada fato importante que havia ocorrido durante o processo: a descoberta de documentos secretos (imagem), a denúncia pública (imagem), o medo dos antigos dirigentes (imagem), a propaganda eleitoral contra a velha direção (imagem), o convencimento dos eleitores (imagem), a eleição (imagem), a vitória (imagem), a fuga dos antigos diretores (imagem), a instalação dos novos (imagem), a situação atual, hoje, agora, aqui (imagem).

Pedi então que, com o mesmo carinho e a mesma precisão, continuassem fabricando imagens de como deveria ser a transformação daí pra diante, e eles iniciaram uma troca de opiniões, extensa e intensa discussão, sempre em imagens: "eu acho esta imagem, pois eu não, eu prefiro esta outra ..."

POLÍTICA E PARTIDO POLÍTICO

Existe também a dificuldade político-partidária. Comecei a senti-la logo que eleito pelo PT. Antes das eleições, eu era visto como um homem de teatro que queria ser político ; depois, como um político do PT que estava usando o teatro para fins partidários.

Ser político de um partido, seja qual for, é visto com

certa desconfiança. A população, com justa causa, rejeita a classe política em geral. Faz sucesso a piada do homem desmemoriado que queria reaprender aritmética e, para começar, queria ter certeza de quantos eram dois mais dois. Perguntou primeiro a um economista e teve a resposta matemática: — "A soma de dois mais dois se situa em qualquer parte entre 3,88 e 4,12, com margem de erro aproximada de 0,12." Ao advogado, feita a mesma pergunta, eis a resposta — "Se for para receber, dois mais dois são 22; pra pagar, são 4". "— Quantos são dois mais dois?", perguntou ao contador, especialista em imposto de renda." "— Quanto é que o senhor quer que sejam?" — respondeu o competente contador. E, à mesma pergunta, respondeu o político: "Quanto são dois mais dois? São dois pra mim e dois pra você..."

Em resumo: que não se pense que o primeiro encontro com os novos parceiros seja sempre fácil. Nem sempre nos acolhem de braços abertos e são sempre muito desconfiados no começo, embora quase sempre nos tornemos amigos depois: o teatro cria o milagre.

CATEGORIAS DE NÚCLEOS

Os Núcleos podem ser de três categorias principais:

a) Comunitários — formado por participantes que vivem ou trabalham na mesma comunidade e têm, portanto, muitos problemas e preocupações em comum (Morro do Chapéu Mangueira, Morro da Saudade, Morro do Borel, Brás de Pina, Andaraí etc.

b) Temáticos — formados por participantes que, por alguma razão, ou idéia, algum forte objetivo, se uniram (CENUM — Coletivo Estadual do Negro Universitário —,

Pessoas Portadoras de Deficiências, Meninos e Meninas de Rua, Empregadas Domésticas, Mulheraças, Atobá (Coletivo Homossexual), Mundo da Lama etc.

c) Temáticos e Comunitários, participantes que combinam as duas características primeiras (Sol da Manhã, camponeses que ocuparam terras abandonadas; Casa das Palmeiras, pacientes e psicólogos de uma organização psiquiátrica; Terceira Idade, idosos; Escola Municipal Levy Neves e Escola Municipal Ministro Afrânio Costa, alunos e professores; Centro Psiquiátrico Pedro II, egressos do hospital e psicólogos;

II. A FORMAÇÃO DO NUCLEO

a) OS PARTICIPANTES — São, na maioria, da classe média baixa, proletários ou desempregados. Incluem desde universitários (CENUN) até adultos em cursos de alfabetização (Empregadas Domésticas). Alguns grupos incluem professores, advogados, biólogos, profissionais liberais em geral e outros.

Como compreendem a proposta? Creio que com dificuldades. Nós mesmo temos dúvidas: falamos uma linguagem que eles possam entender? Eles falam uma linguagem que está ao nosso alcance? E nós, ao deles?

Daí a enorme importância das imagens para que se clarifiquem as intenções. Quando comecei a elaborar as técnicas do Teatro-Imagem (naquela época chamado de Teatro-Estátua, porque só havia as técnicas estáticas), trabalhando com indígenas no Peru, em 1973, para cada palavra mais sensível que usássemos eu propunha que se fizesse uma imagem correspondente: o que é a família, o trabalho, o futuro... Daí nasceu a técnica da "Imagem da Palavra".

Palavras como "protagonista", "oprimido", "teatro convencional", não têm muito sentido para eles. Menos ainda falar em catarse. Na França, certa vez, um aluno de uma escola profissionalizante me disse que não sentia nenhuma opressão: apenas "emerdements"... Usemos pois "emerdements"!

Pouco a pouco, no entanto, com doçura e tranqüilidade, pode-se ir explicando o que significam certas palavras e as pessoas começam a entender e a ter prazer em aumentar o seu vocabulário. Cada palavra que existe é insubstituível: nenhum sinônimo é exatamente igual a outro, todos têm suas nuanças, mesmo quando dizem a mesma coisa: não é a mesma coisa. As pessoas gostam de aprender: deslumbram-se. O que precisamos é aprender a ensinar. Sem olhar de cima para baixo. Isso pode ser feito na calma dos ensaios, mas já é mais difícil no açodamento de um espetáculo-fórum. Aqui, quanto mais simples melhor.

Como se faz a aceitação de entrar em cena? Como se sente o cidadão como artista? Resistências e tentações. Existe a vergonha e o prazer, o pudor e o desejo, e acima de tudo a natural dificuldade de não quererem falar publicamente dos seus problemas individuais. Como se fosse vergonhoso. Confissão de fracasso, impotência.

O Coringa deve mostrar, através de exemplos — de preferência solicitados aos demais participantes — que nenhum problema é ÚNICO e exclusivo de uma só pessoa. De uma forma ou de outra os problemas se pluralizam. Quando não existe identidade absoluta, existe analogia; quando não, existirá pelos menos, sempre, uma ressonância. O Coringa tem o dever de não se agarrar a um problema individual, como se só aquele indivíduo tivesse aquele problema, e deve mostrar como os problemas se pluralizam. Mas tem também o dever de não menosprezar o individual dando a entender que "com todo mundo é a mesma coisa...". Não é: mesmo igual, o mesmo problema se apresenta sob formas diferentes em cada indivíduo. O participante pode-se sentir desvalorizado se, aquilo que ele valoriza, como seu, como pessoal, depois se revela possessão de todos. Afinal de contas, nós todos amamos as nossas dificuldades...

b) AS OFICINAS — As oficinas com as quais se inicia o contato entre os coringas e os atores comunitários podem durar duas horas, duas semanas dois meses, ou mais de dois anos... Podem consistir no preâmbulo de uma intervenção imediata, ou uma longa preparação para que se consolide um núcleo.

Nas oficinas deve-se utilizar os exercícios e jogos do Arsenal (conforme o "Jogos Para Atores e Não-Atores"), adequando-se o trabalho às possibilidades dos participantes. O Arsenal e as técnicas do Teatro do Oprimido foram feitos para as pessoas e não as pessoas para as técnicas e para o Arsenal.

Exemplo disto aconteceu em Bradford quando trabalhei com um grupo de portadores de deficiências e seus médicos e enfermeiros. Hesitei em usar como exercício o "Empurrando um ao Outro", no qual, dois a dois, os atores se empurram de diversas maneiras. Aconselhado por Tim Wheeler, propus o exercício sugerindo que cada um fizesse o que pudesse, ou adaptasse minhas instruções às suas possibilidades e desejos: foi esse um dos exercícios de que mais gostaram — além de realizá-lo, inventaram uma maneira própria de fazê-lo, segundo o encontro que se dava entre dois portadores de deficiências em suas cadeiras de roda, ou dois assim chamados "saudáveis", ou uma mistura de ambos.

O grupo ecológico "O Mundo da Lama" adapta os exercícios de ritmo usando, sempre que possível, imagens de animais que vivem nos manguezais.

Deve-se pensar no que se vai oferecer: o Arsenal é bastante variado, há onde escolher. Por exemplo, creio que não se devam usar exercícios em que os participantes tocam os corpos uns dos outros, quando se trata de trabalhar com adolescentes: seus corpos em mutação fazem com que sintam vergonha de serem tocados.

Mas não se deve hesitar em propor, por exemplo, a "Máquina de Ritmos" a grupos onde existam cegos: já o fiz, e tive o prazer de ver cegos que entravam na máquina e a complementavam com seus gestos rítmicos e suas vozes. Eram cegos, mas percebiam a realidade exterior através dos outros sentidos.

c) OS ENSAIOS — Os ensaios devem ser entendidos já como uma reunião político-cultural. Vai-se falar de teatro, vai-se fazer teatro, mas é muito importante observar que são os cidadãos que vão fazer teatro sobre os seus próprios problemas, vão tentar suas próprias soluções. Cada exercício, cada jogo, cada técnica, neste contexto, é arte e é política.

Horários — a questão do horário para começar uma atividade, ensaio ou espetáculo não é apenas por uma razão disciplinar: é artística e política. Stanislawsky, o grande diretor teatral russo que transformou o conceito de interpretação do ator, elaborando um sistema que permite ao ator abandonar a velha interpretação simbólica (onde à cada emoção corresponde um gesto, uma expressão fisionômica ou um tom de voz: clichê!) e pesquisar uma interpretação sinalética (onde o significado e o significante estão unidos, o amor não é a mão no peito mas sim uma emoção que o ator realmente sente e que,

ao se manifestar, encontra sua própria forma), Stanislawsky gasta todo o primeiro capítulo do seu primeiro livro sobre interpretação para mostrar a importância que tem, para esta arte que é coletiva, o respeito ao horário, isto é, o respeito aos outros co-artistas.

Um poeta pode acordar às três horas da manhã e escrever um belo poema na solidão do seu quarto; um pintor pode pintar seu quadro quando melhor lhe apetecer, quando sentir que a inspiração vem vindo, pode pintá-lo de uma vez ou em muitos anos. No caso do ator, não: a inspiração tem que vir às tantas horas do dia tal ou da noite, e para todo o elenco, ao mesmo tempo. Não pode, de madrugada, chamar todos os espectadores para que venham correndo vê-lo representar, porque só a essa hora baixou a inspiração.

Além disso, uma cena não é a justaposição de dois atores, mas sim a sua INTER-RELAÇÃO. Não é o que cada um cria isoladamente, mas em conjunto. O amor não é o fato de duas pessoas estarem apaixonadas por si e em si mesmas, mas o que transitivamente passa entre uma e outra. Também assim a teatralidade. Uma luta de boxe não são dois lutadores lutando cada qual em um ringue diferente, mas UM COM O OUTRO.

Essa a razão artística: a menor unidade teatral são dois personagens. Alguém dirá: e os monólogos?

Uma vez assisti a uma belíssima peça, que narrava a história de uma mulher desde que chegava em casa até o momento em que se suicidava: a teatralidade era criada pela intensa, extrema inter-relação entre a mulher e o telefone que não tocava, a campainha da porta que não soava, um amigo, parente ou amante que não a visitava: ela e a forte presença da ausência.

A razão política é igualmente importante. No Brasil, estamos acostumados ao "vai levando", "aqui é assim mesmo", "dá-se um jeito..." Estamos habituados ao total

desrespeito: o ônibus na rua não pára para velhos ou estudantes, porque eles têm direito a viajar de graça e não dão lucro às companhias; as casas de saúde particulares não atendem emergência de quem não tem plano de saúde privado, ou cartão de crédito, e a vítima pode morrer na porta do hospital.

Respeitar o horário — ensaio ou espetáculo — oferece a segurança de um continente, uma estrutura de inserção. É um sinal de respeito, consideração a que a população brasileira não está habituada. Mas gosta...

No entanto, é preciso que se compreenda que o não respeito ao horário muitas vezes é justificado: falta de condução, falta de dinheiro para a condução, mulheres com dupla jornada de trabalho fora e dentro de casa etc. Nossos parceiros devem ser estimulados a respeitar horários, mas não punidos nem culpabilizados.

No tempo da guerrilha, horário era sagrado: quando se marcava encontro na cidade tal, ao lado do poste tal, no cruzamento das ruas tais, às tantas horas e três minutos, avisando que alguém iria fazer a pergunta — "Que horas são?", e a resposta certa seria — "Meu nome é João" —, isto criava uma sensação de segurança, confiança. Respeitar o horário era uma questão de segurança: o contrário significava risco de vida. Mas já não estamos no tempo da guerrilha, estamos no meio de uma longa guerra — que parece eterna — em favor da humanização dos despossuídos. Esse longo caminho começa pela restauração da capacidade artística de cada um... no horário certo, e não meia hora depois...

Estou convencido de que a certeza do horário respeitado desenvolve com antecedência, em cada participante, o talento criativo. Sabendo que às sete da noite começa o ensaio, já me preparo desde agora, às três da tarde. Inconscientemente, os mecanismos da criatividade se põem em funcionamento.

A CONCENTRAÇÃO — A maioria dos atores profissionais (e também dos espectadores profissionais...) não encontra nenhuma dificuldade em se concentrar para os ensaios: teatro é a sua profissão, o seu métier. Já com os atores comunitários (e os spect-atores de bairro...) a concentração é mais difícil. Os profissionais ensaiam em uma sala especial, sala de ensaios, e os espetáculos se realizam em um teatro; os comunitários não contam com esse lugar "mágico" para ensaiar, e os seus espetáculos são realizados em qualquer lugar: em geral ensaiam nos mesmo locais onde se reúnem para outras atividades não artísticas, atividades políticas, sociais ou de lazer. Os profissionais se enclausuram para ensaiar; os comunitários, via de regra, ensaiam com as portas abertas, entra quem quiser entrar, vendendo refresco, cerveja ou sanduíche natural. Por isso, muitas vezes os comunitários pedem para ensaiar em nossa sede, "no teatro", isto é, uma sala mais ou menos calma e íntima.

É preciso criar condições para que o elenco se concentre, compreendendo, ao mesmo tempo, que a desconcentração voluntária, a desatenção, pode ser uma autodefesa inconsciente contra o medo de interpretar um personagem. No caso dos atores comunitários, esse mal não se corrige com reprimendas mas estimulando-se a atenção do elenco para aspectos importantes da peça, da ação ou dos personagens, incentivando a discussão e a criatividade em torno de pontos precisos (curiosamente, desviando a atenção para o fato de que estão "fazendo teatro"...) e ressaltando a importância política de se fazer esteticamente bem feito o seu trabalho.

ATÉ AQUI ESTE TEM SIDO UM PROBLEMA DELICADO: COMO HARMONIZAR O RIGOR DE UM ENSAIO COM A INEVITÁVEL FLEXIBILIDADE DAS CONDIÇÕES DE TRABALHO NÃO PROFISSIONAIS, E SOBRETUDO COM PESSOAS QUE NÃO FIZERAM A PROPOSTA, APENAS A ACEITARAM, MESMO COM ENTUSIASMO?

III. O ESPETÁCULO

O período da oficina, em si mesmo, já é útil e revelador: cria-se um espaço estético onde os participantes podem se exprimir politicamente através dos exercícios, dos jogos do arsenal do Teatro do Oprimido, através da formação de imagens, do debate dos temas etc.

Mas não se pode perder de vista que o objetivo dos ensaios — (que em si mesmos já são uma forma de se fazer política, de se discutirem os problemas da comunidade e as relações entre os indivíduos e essa comunidade) — é o espetáculo, quando o grupo se abre para o restante da comunidade e, juntos, usando a linguagem teatral, discutem e tentam ensaiar soluções. E tentam inventar as leis necessárias que, como vereador, devo apresentar à Câmara.

Depois de aberto à comunidade, o grupo deve desejar o diálogo com outras comunidades e os festivais, onde todos se devem conhecer e reconhecer e trocar idéias, informações, sugestões, informes, propostas, isto é, fazer política. Os diálogos intergrupos e os festivais são importantes: é preciso que cada oprimido conheça a opressão dos demais e com eles se solidarize. Cada cidadão vai compreender melhor os seus próprios problemas se compreender os dos demais. E mais: o conhecimento recíproco aumenta a emulação. O ideal será um dia criar, um dia, REDES DE SOLIDARIEDADE.

Se a oficina se desenrola em clima mais ou menos íntimo, já os espetáculos são apresentados publicamente e sujeitos a todos os inesperados dos espetáculos populares.

Alguns problemas são sempre recorrentes. Vamos analisar alguns desses problemas e tentar propor algumas soluções.

a) DRAMATURGIA:

Durante sete anos fui professor de dramaturgia da Escola de Arte Dramática de São Paulo; durante muitos outros dirigi Seminários de Dramaturgia no Rio e em São Paulo. Em todos esses cursos eu me baseava sempre em um sistema de leis, entendidas não como repressoras — leis para serem obedecidas a qualquer preço! — mas sim como instrumentos úteis ao dramaturgo para lhe facilitar resolver problemas, ou detectar insuficiências estruturais.

Nesse curso eu era professor e tinha que dar aulas mais ou menos claras e úteis. Não eram receitas, mas sugestões. Depois vieram tempos de outras experiências, outras formas teatrais, outros caminhos. Agora, no Teatro Legislativo, outra vez se torna necessário partir de um esquema bem estruturado, confiável: quem faz a experiência são grupos que, na maioria, jamais fizeram teatro. Precisam se agarrar a alguma certeza, antes de tentarem outros caminhos.

Esse sistema, com o auxílio de vários teóricos do teatro, poderia ser resumido assim:

LEI E REGRA — Brunetière, escritor francês do século passado, se interroga sobre se, em relação à escritura para o teatro, podem existir leis ou somente regras. Começa analisando a famosa Lei das Três Unidades de Aristóteles. Em sua *Poética*, Aristóteles recomenda que toda a ação dramática deve se desenvolver dentro do

período de um dia (Lei da Unidade do Tempo). E é verdade que era o que acontecia com a tragédia grega, mas não com a isabelina. Nós achamos que sim, que é recomendável que se concentre a ação dramática — se não for necessário o contrário — no mais curto espaço de tempo.

Brunetière lembra que, na versão de Hollinshed, na qual Shakespeare se baseou para o seu *Romeu e Julieta*, a história acontecia ao longo dos anos, o amor não era tão fulminante e instantâneo, e levava tempo a crescer. Encurtando o tempo, Shakespeare intensificou a trama, as emoções, os conflitos. Portanto, concentrar a ação no menor espaço de tempo é uma boa regra a ser seguida, desde que não seja necessário fazer o contrário, como Ibsen em *Peer Gynt*, ou Strindberg em *Viagem de Pedro, O Afortunado*.

No nosso trabalho, encontramos com freqüência a tendência dos grupos a contarem sagas que se espraiam no tempo e no espaço. Assim, a primeira regra deve nos ajudar a concentrar a ação no tempo, ao invés de fragmentá-la de forma dispersiva contando a história de forma cronológica, tal como aconteceu na realidade. É preciso explicar aos comunitários que o importante é a realidade da imagem e não a imagem da realidade. O importante é mostrar como verdadeiramente são as coisas, como dizia Brecht, e não apenas como são as coisas verdadeiras.

A segunda Lei, a segunda unidade de que fala Aristóteles, é a da ação dramática (ou trágica), que deveria ser apenas uma, a principal, e todas as demais ações a ela se referirem, como acontece com "Édipo", por exemplo: tudo que aí ocorre se relaciona diretamente com a busca que empreende Édipo para descobrir o assassino de Laio, seu pai: ele próprio. É o que acontece, via de regra, na tragédia grega, ou em peças de Racine,

como *Fedra*, por exemplo. Mas pode-se fazer justamente o contrário, como *Terrores e Misérias do III Reich* de Brecht, onde a multiplicidade das ações dramáticas, de linhas de desenvolvimento da história, produz o efeito caleidoscópico cumulativo, ou o *Rei Lear* de Shakespeare, em que são essenciais as ações dramáticas paralelas dos dois pais, Lear e Gloster, e dos seus respectivos filhos e filhas: cada uma das ações ressalta a outra, reforçando os caracteres pela comparação de uns com os outros. Assim, a Lei da Unidade de Ação é apenas uma regra de valor sugestivo. Boa sugestão, considerando-se que os artistas comunitários têm a tendência a quererem tudo incluir na peça, tal como acontece na vida real...

E como cada participante do grupo quer quase sempre incluir parte da sua própria história, mesmo que não tenha muito a ver com o tema e o corpo da peça, corre-se sempre o risco do *patchwork*. Há que evitá-lo.

A última das três assim chamadas Leis, — esta não foi formulada por Aristóteles, embora a ele se atribua — refere-se a uma possível Lei da Unidade de Lugar: a peça deveria se desenrolar inteira no mesmo cenário... sempre que possível, e se não for necessário fazer o contrário, como Shakespeare, Brecht e tantos mais. No caso dos artistas comunitários é uma boa idéia, principalmente por causa das dificuldades em se trocar cenários, quando os há...

Aristóteles sistematizava sua teoria a partir de uma prática corrente no seu tempo, a partir das tragédias que conhecia, e elas tendiam a se concentrar em um só lugar, numa só ação principal, e a se desenrolar em um só dia. A concentração (tempo, ação e lugar) é, sem dúvida, uma boa regra, mas não uma lei coercitiva, proibitiva.

Para nós, nesta experiência de Teatro Legislativo, devemos nos concentrar no essencial, naquilo que quere-

mos de verdade discutir com as comunidades, embora seja grande a tendência dos grupos de incluírem fatos reais, mas sem relação com o que se quer discutir de mais essencial. As três unidades, não como lei, mas como regra ou sugestão, são úteis.

HISTÓRIA OU PERSONAGEM — Em seguida, Brunetière discorre sobre pendências da sua época: qual deve nascer primeiro e orientar a criação da peça, a fábula (história, enredo) ou o personagem; é o personagem que constrói sua história ou a história que molda seus personagens? Pareceria que no primeiro caso estariam escritores como Corneille e Ibsen, e no segundo, Racine e Tchecov. E todos são excelentes dramaturgos, independentemente do ponto de partida.

CRISE CHINESA — Para nós, embora queiramos criar personagens reconhecíveis pelas comunidades, temos que fortalecer sempre a história, a trama, a estrutura da peça, para que fique bem claro qual é o problema que queremos resolver, qual as saídas para a crise chinesa — perigo e oportunidades — que a peça apresenta. Por mais ricos que sejam os personagens, devemos ter em mente que vamos discutir em fórum uma situação que poderia acontecer, ou acontece, ou virá a acontecer, com qualquer outro membro daquela comunidade.

GÊNEROS, PUROS OU NÃO — Outra discussão: devem os gêneros ser puros (como acontece em tragédias como *Fedra* e *Édipo*), ou pode-se seguir uma cena trágica como o assassinato do Rei Duncan (pelos esposos Macbeth) por uma cena cômica onde o porteiro bêbedo diz asneiras (o que alguns professores de *playwriting* chamam de *comic relief*?) Na verdade, as tolices do porteiro servem para intensificar as macabras revelações

das mortes, que virão logo depois. A Ama de Fedra é uma mulher séria, mas o Bobo de Lear diz sábias tolices. Não importa: o essencial é que os personagens sejam verdadeiros, não na aparência, mas no essencial.

No nosso caso, no Teatro Legislativo, corremos sempre o risco da banalização: o risco da piadinha, da gracinha sem conseqüência. É verdade que devemos fazer espetáculos que não sejam soturnos, tétricos, sorumbáticos, mas não podemos ficar satisfeitos em apenas criticar caricaturando o que pretendemos transformar. A graça deve existir para ressaltar a situação opressiva e não para escondê-la ou perdoá-la pela crítica superficial.

Haverá, no entanto, algum elemento que seja tão essencial ao teatro, tão necessário, obrigatório, absoluto, sem o qual não existiria teatro? A imagem — a luz — é a essência da fotografia: sem ela não existiria. Nada mais do que a imagem é necessária à fotografia: o resto é moldura. A imagem em movimento é a essência do cinema: câmera e objetos imóveis são fotos, não cine, mesmo que se gastem rolos de filmes. Nada mais é essencial ao cinema do que a imagem em movimento: nem mesmo atores são necessários, basta uma folha e o vento. O som é a essência da música: o som nos permite até mesmo ouvir o silêncio. Nada mais é necessário à música, embora Mozart se escute melhor na "pera da Bastilha e o samba-enredo no Morro da Mangueira.

Qual será, então, a essência do teatro, se é que existe?

A LEI DO CONFLITO — O filósofo Hegel responde: — "A essência do teatro é o conflito de vontades livres!" Isto é: um personagem é uma vontade em movimento, uma vontade em busca da sua satisfação, do seu objeto, mas que não o obtém de imediato: é o exercício de uma vontade

que colide, conflita com outras vontades igualmente livres e opostas. Nada mais é essencial ao teatro, nem os cenários, nem figurinos, nem música, nem o próprio edifício — sem eles pode-se fazer teatro, mesmo sem teatro, mas não sem conflito. Todos os demais elementos podem reforçar, intensificar, embelezar o teatro que simplesmente não existiria sem o conflito de vontades livres e... acrescenta Brunetière, "...livres e conscientes dos meios que empregam para atingir suas metas."

Essa definição é, porém, demasiado ampla e abrangente. Dentro dela pode-se incluir um diálogo de Platão ou uma luta de boxe: nos dois casos os personagens exercem vontades livres para derrotarem os seus adversários, seja pela razão ou pela força.

CARACTERÍSTICAS DAS METAS — John Howard Lawson, escritor estadunidense precisa: —"É necessário que essas metas sejam ao mesmo tempo objetivas e subjetivas". É o que falta à luta de boxe (apenas objetiva, pois que se trata de derrubar o adversário o mais cedo possível, nocauteá-lo) e no diálogo de Platão (trata-se de pura subjetividade saber definir o heroísmo ou a virtude).

Existe no entanto um dos *Diálogos* — que por coincidência é com freqüência interpretado como se fosse peça teatral — em que se discute se, do ponto de vista ético, Sócrates devia aceitar ou não a condenação à morte ou se, ao contrário, deveria aproveitar a possibilidade que lhe é oferecida de fugir e de se refugiar no estrangeiro. Aí, os conceitos morais que são discutidos têm uma importância objetiva: Sócrates viverá ou não? E o diálogo se torna teatral! É teatro! Existem igualmente peças sobre lutas de boxe em que o importante não são os murros trocados, objetivos e sangrentos, mas o significado subjetivo dessa violência física: o protagonista

deseja provar a si mesmo ou a alguém o seu valor, deseja mostrar-se outra vez campeão etc. É teatro!

Tanto em um caso como em outro, as metas passam a ser objetivas e subjetivas. E podemos assim chegar a uma formulação completa: "A essência do teatro é o conflito de vontades livres, conscientes dos meios que empregam para atingirem suas metas que devem ser, ao mesmo tempo, subjetivas e objetivas."

Assim, as vontades não devem se reduzir a vagas enunciações — querer a felicidade, o bem de todos ou a paz universal —, mas devem ser concretas: querer o bem desta pessoa ou do povo, porém desta forma e neste momento. A paz por este meio ou aquele. Concretamente.

Igualmente as metas devem ser importantes, necessárias, e quanto mais importantes, maior a intensidade e a abrangência da peça.

Na nossa experiência de Teatro Legislativo é importante que a vontade exercida pelo protagonista — o personagem que será substituído, no fórum, pelo spect-ator — seja a vontade que sentem e exercem os spect-atores intervenientes que, com ele, devem entrar em uma relação de sym-pathia (devem comungar as mesmas emoções, desejos e idéias). A vontade pertence ao protagonista, mas deve ser partilhada pela comunidade: vontade individual e social.

VONTADES LIVRES — Hegel, no seu livro sobre a "Estética", escreve longamente sobre as vontades livres. Os animais, segundo ele, são totalmente dominados pelo meio ambiente, pelos constrangimentos de ordem física, necessidades biológicas, pelo geneticamente programado. E o homem, enquanto animal, também o é. E, mesmo consciente, age limitado pelo medo. Só o Príncipe (o que reúne todos os poderes) pode agir sem medo das conseqüências. Hamlet não mataria Polônio, Laertes e o Rei se tivesse medo da polícia.

Assim, para que a vontade seja realmente livre, segundo Hegel, é necessário que seus impulsos possam se materializar, possam se tornar fato. Para ele, o personagem trágico ideal é o Príncipe, isto é, o poderoso destemido.

Porém, a liberdade do personagem não deve ser confundida com o não cerceamento físico. Prometeu está acorrentado e é um deus livre: continua condenando Zeus, mesmo com o fígado sendo todos os dias comido pelos abutres, mesmo assim afirma sua devoção aos homens, seu repúdio aos deuses. E Hegel observa que em um quadro de Murilo um menino apanha de chicote por ter furtado uma fruta e, mesmo apanhando, ele a come.

Hegel insiste ainda em que as vontades dos personagens (não seus caprichos) devem ser exercidas sobre o que é essencial, racional e universal, e não sobre o acidental, ou sobre o particular. Mas como uma trama se urde com particularidades, a particularidade deve estar inscrita no universal.

Existem várias formas pelas quais a vontade se manifesta:

1. VONTADE SIMPLES — É a vontade daquele personagem que se manifesta com intensidade e sempre da mesma forma, sempre buscando a mesma meta: Iago, da primeira à última cena, deseja a perdição de Otelo; Ricardo III, do princípio ao fim, o poder; Tartufo só pensa no dinheiro e na mulher de Orgonte.

2. VONTADE DIALÉTICA — É aquela em que o personagem carrega dentro de si, com intensidades variáveis, uma vontade e o seu oposto. Nisto, o personagem paradigmático é Hamlet e o seu "ser ou não ser", no qual igualmente se inscreve Brutus que deseja a felicidade e a

morte do seu pai e protetor, César, ou o próprio Marco Antônio. "Ser ou não ser" não significa indecisão mas sim a colisão de duas decisões opostas.

3. VONTADE PLURAL — Não se trata de um personagem, mas de vários que comungam da mesma forma, ou de formas semelhantes, a mesma vontade. O povo contra Marco Antônio, logo depois da morte de César. Por não serem todos absolutamente idênticos, as transformações pelas quais vai passando a plebe, mostrada ignara, são lentas e graduais; como o povo contra Coriolano, uns mais estúpidos, outros inteligentes, mas todos desejando a rebelião; ou como o povo contra o Dr. Stockman de *O Inimigo do Povo*, todos desejando conservar a mentira de que as águas termais da cidade (fonte de renda principal) não estavam poluídas e eram medicinais.

4. A VONTADE FUNDAMENTAL — Aquilo que Stanislawsky chamava de "super-objetivo" e as VONTADES SECUNDÁRIAS dentro do mesmo personagem, que devem estar subordinadas à primeira, mais permanente. A vontade fundamental de Hamlet é vingar a morte do pai; suas vontades secundárias são, em relação a Rozencranz e Gildenstern, fazer-se passar por louco; em relação a Polônio, enlouquecê-lo; em relação à mãe, convencê-la a abandonar o tio; em relação a Ofélia, uma vontade dialética, pois que a ama e a envia a um convento.

5. VONTADE LUA — Segundo a definição de Etienne Souriau, é a vontade do personagem que está diretamente relacionada a de um outro, como a de Horácio, à de Hamlet; a de Siro, à de Calímaco (em *A Mandrágora* de Maquiavel); a da Ama, à de Fedra: o confidente, o criado, o amigo. Neste, sua própria vontade é subordinada à do protagonista.

6. VONTADE NEGATIVA — Às vezes a vontade se manifesta de forma negativa: o personagem não quer fazer determinada coisa — isto é, ele quer fazer precisamente o contrário daquilo que querem os outros que ele faça. Na *Estrada do Tabaco* de Erskine Caldwell, existe um belo personagem, Jeeter Lester, que, apesar da invasão das suas terras pelos grileiros que vão construir edifícios, quer intensamente permanecer no seu casebre: a última cena mostra os tratores avançando e Jeeter Lester, dormindo a sesta na sua varanda, apenas levemente abre os olhos quando os tratores começam a demolir a sua casa.

7. VONTADE E CONTRA-VONTADE — Em maior ou menor grau é o que acontece com quase todos os personagens e que deve se buscada por quem escreve, dirige ou interpreta um personagem. A contra-vontade é o que surge no personagem contrapondo-se à sua vontade. Ao fazer uma declaração de amor, o personagem tem medo de ser rejeitado; ao liderar uma greve, medo de ser derrotado; ou a própria vontade instala a sua contra vontade: Romeu pode amar perdidamente a sua Julieta, mas pode por ela sentir repulsa, quando ela, em tudo o contraria: exige o casamento secreto antes de fazer o amor, quer que fique com ela quando corre perigo de vida... E o grevista, embora tenha certeza da necessidade da greve, pode duvidar da legitimidade de sua ação.

É essencial para o ator trabalhar não só a mais evidente contra-vontade do seu personagem, mas tentar analisar todo o arco-íris do seu desejo. Quanto mais for capaz de conhecê-lo, mais será capaz de enriquecer sua interpretação.

A contra-vontade faz com que o personagem esteja em permanente equilíbrio instável e isso é teatral: a cada segundo sua expressividade o mostra um pouco diferente, e isso é atraente para a platéia. O ator sem contra-vontade está sempre igual a si mesmo: passam-se os minutos, passam-se as cenas, e ele imutável. É desinteressante. O ator dialético, em contraposição, está sempre em movimento: atrai.

8. A VONTADE SUBDIVIDIDA — Alguns personagens tchecovianos, por exemplo, são tão ricos que parecem possuir diversas vontades fundamentais, numa intrincada rede. Embora seja Tchecov um autor maravilhoso, suas peças são muito difíceis para serem utilizadas em "fórum".

9. A VONTADE COMO EXPRESSÃO DA NECESSIDADE — Toda vontade de personagem deve, acima de tudo, ser NECESSÁRIA e não caprichosa, e deve, além disso, ser JUSTIFICADA, seja eticamente (o confronto entre Creonte e Antígona: ela, defendendo o direito da família de enterrar seus mortos, seus irmãos; ele, defendendo o direito do Estado de aplicar sanções contra aqueles que morreram lutando contra sua própria cidade), seja moralmente: a vontade de Hamlet de vingar a morte do pai é necessária (religiosamente) e justa (eticamente)

A vontade deve ser sempre justificada, mas não será necessariamente justa... As vontades dos antagonistas (os opressores) serão justificadas, mesmo não sendo justas, pelas características econômicas, sociais e políticas com que oprimem.

É evidente que, na nossa presente experiência, todas as vontades são identificadas a reivindicações das comunidades, dos sindicatos, das escolas etc. Porque, no caso do Teatro Legislativo, trata-se de ir além da discussão do tema, além do seu ensaio: trata-se de tentar modificar a lei.

Como o elemento essencial do teatro é a vontade, a estrutura dramática será pois uma estrutura conflitual de

vontades, que expressam forças sociais. Todos os personagens devem participar dessa estrutura, que deve ser centralizada por um CONFLITO CENTRAL, que deve, por sua parte, ser a CONCREÇÃO da IDÉIA CENTRAL da peça.

A IDÉIA CENTRAL, OU TEMA — É importante que o grupo determine qual a idéia central, qual o tema da peça e do subseqüente fórum. A tendência de muitas comunidades é a de incluírem na peça "tudo aquilo que os seus participantes lembram" sobre um evento. Isso faz com que muitas vezes não se saiba do que estamos falando, porque estamos falando de tudo. Um "fórum" é uma pergunta que se faz à platéia da qual se desejam respostas. É preciso que a pergunta seja clara. É necessário que a Idéia Central seja perceptível por todos para que os spect-atores possam intervir, oferecer alternativas e para que o fórum seja enriquecedor.

A LEI DO CONFLITO é a primeira lei da dramaturgia. Coincidentemente, é a primeira "lei" da dialética...

O OBSTÁCULO — Uma intensa vontade livre, se não encontrar um obstáculo igualmente intenso, é logo satisfeita — o que não produz teatro. Assim, é necessário que o Protagonista — o oprimido que irá ser substituído — encontre um ou mais opressores, que são o seu obstáculo. Esta busca de opressores não poderá ser feita a esmo: é necessário que o grupo que cria a peça seja conhecedor do problema e apresente uma visão orgânica da situação onde todos os elementos sejam verdadeiros. A teatralidade não deve sacrificar a verdade.

Acontece muitas vezes que o verdadeiro obstáculo é demasiado grande ou invisível, imponderável. Por exemplo: o verdadeiro obstáculo de Édipo é Zeus, o todo

poderoso deus. Porém, tal conflito entre o finitamente humano e o infinitamente divino seria um conflito desigual. Neste caso, o dramaturgo procede a um "deslocamento" do conflito: Édipo se bate primeiro contra Tirésias, depois contra Creonte: a teatralidade nasce destes conflitos e não do conflito Édipo x Zeus. Dos conflitos secundários, conflitos deslocados, e não do conflito temático principal.

O mesmo acontece quando o obstáculo é a Sociedade, o Sistema Educacional, o Poder Público etc. O dramaturgo deve pôr em confronto o Protagonista contra aqueles que representam esses poderes abstratos. É verdade que a sociedade oprime sim, mas através de quem? Não se pode apresentar um personagem chamado "Sociedade", ou "Educação", ou "Repressão": é preciso personificar, concretizar em alguém, em um personagem através do qual a sociedade, o sistema educacional e repressivo oprimem o protagonista.

O teatro clássico está cheio de exemplos em que o protagonista se defronta com obstáculos desconhecidos: é o caso de Messer Nícia, protagonista de *A Mandrágora* de Maquiavel, em que todos os personagens se mancomunam contra ele, que pensa estar mancomunado com todos, contra um desconhecido que, na verdade, todos conhecem, menos ele. Não é necessário que o antagonista, o obstáculo, seja conhecido e verdadeiro, mas é necessário que exista como personagem concreto e não como abstração.

O NÚCLEO DO CONFLITO — O Núcleo do Conflito deve ser sempre a concreção da abstração que é a Idéia Central ou Tema da peça. Se vamos escrever uma peça sobre o preconceito racial é preciso que o núcleo do conflito trate precisamente disso: uma vítima do preconceito em luta contra o discriminador.

O Núcleo do Conflito deve ser uma espécie de síntese entre a tese do Protagonista e a antítese que os Antagonistas, seus opressores, representam. Os dois devem fazer parte orgânica do mesmo sistema: a família, a empresa, a posse das terras, a comunidade e a repressão etc. Como Creonte e Antígona são ambos uma unidade de opostos: o direito da família que ela defende é confrontado, por ele, com o direito do Estado.

O Núcleo do Conflito deve ser um sistema equilibrado que se desequilibra: não pode ser formado por um polo extremamente fraco e o outro todo poderoso. Equilíbrio instável que se desloca. Esse sistema deve permitir uma grande variedade de deslocamentos (Hamlet x Cláudio, Hamlet x Rosencraz e Guildenstern, Hamlet x Polônio, x Laertes, x os comediantes, Cláudio x Gertrudes, Laertes x Polônio etc. etc. etc.) porém todos esses deslocamentos devem ser sempre referidos ao conflito central.

TEORIA DAS CRISES — William Archer elaborou uma "teoria das crises". Segundo ele, nós observamos as ondas do mar sempre com grande fascínio porque ela é uma sucessão de vagas cada vez maiores, na maré alta, cada vez mais próximas de nós, na praia, e cada vaga cresce e se desfaz, cresce e desaparece, todas vindo morrer na areia, cada vez mais perto de nós. Assim deve ser o desenvolvimento dramático de uma peça: não uma só onda enorme que não cede nunca, como imenso "tsunami" nas costas do Hawai, depois de um terremoto no Japão, mas uma sucessão de 1. Armação do conflito; 2. Clímax, explosão; 3. Desfecho; e assim por diante em nova sucessão, cada vez mais intensa.

No caso de espetáculos de Teatro Legislativo, a principal crise — lá onde o spect-ator será chamado a intervir — deve ser clara e ter as características de "crise

chinesa". Por que a chamamos assim? Porque no idioma chinês não existe um ideograma para designar a palavra "crise" e sim dois: o primeiro significa "perigo" e o segundo "oportunidades". Assim deve ser a nossa "crise chinesa": o momento em que o personagem protagônico entra em uma situação de perigo e, dependendo de suas opções, abrem-se diante dele diferentes oportunidades.

E mais uma vez Hegel diz que uma "peça é superior a outra na medida em que as vontades são exercidas com mais intensidade, em que é maior a necessidade da vitória, e a possibilidade dessa vitória menor..."

A MOTIVAÇÃO DA VONTADE E A SUA CARACTERIZAÇÃO — A motivação é a própria vontade e a sua necessidade, o motivo do querer, seu objeto e o porquê devem ser exercidos — e isto nunca caprichosamente, só porque sim. Motivação é a razão da vontade. Por que se quer o que se quer?

A motivação é aquilo que o personagem deseja e faz: a caracterização é como faz o que faz. A caracterização não deve ser nunca feita apenas pela informação: os espectadores não prestarão a menor atenção quando se disser que tal personagem é assim ou assado, mas verão com interesse tudo aquilo que ele fizer, e que o mostre como sendo assado ou assim.

O personagem do pai, em uma das peças dos nossos núcleos, dizia que a mãe vivia tomando remédios; na primeira versão da peça assim era. Na segunda, a mãe vive tomando remédios e ninguém precisa falar no assunto, a não ser que o faça como parte de uma ação, e não apenas para informar à platéia. A platéia é informada pela ação e não pela informação.

* * *

b) INTERPRETAÇÃO:

O primeiro problema que se enfrenta ao ensaiar uma peça com as comunidades é a ausência de referências teatrais. A maior parte dos integrantes dos nossos grupos jamais foi ao teatro e, se foi, foi para ver uma comédia de costumes. Quando falamos a palavra "teatro", na verdade o que entendem é "telenovela".

As telenovelas brasileiras habituaram os telespectadores a um tipo de interpretação que poderíamos chamar de realismo epidérmico: os atores maus ou medianos imitam o jeito carioca de falar, um gingado carioca de se mover sem sair do lugar, tudo isso misturado com o que viram de alguns atores formados pelo "Actor¥s Studio" — mas, deles, imitam apenas os trejeitos.

É evidente que existem sempre, na nossa televisão, as honrosas exceções, mas, via de regra, ator de televisão é simples imitador, faz de conta. Agrava-se isso pelo fato de que a maioria das telenovelas se passam em uma classe social diferente da dos atores e vemos atores circulando em cenários que jamais conheceriam na vida real, metidos em tramas que nunca seriam as suas, paixões desconhecidas.

Nós falamos do teatro que os nossos atores comunitários têm dentro de si mas, num primeiro momento, eles entendem o falso teatro que vêem na televisão. Quando se consegue mostrar-lhes que teatro são eles e não as telenovelas, os resultados são sempre esplêndidos. Mas demora... Existe a vergonha inicial, a voz que cai no chão e o gesto que se amarra no corpo: o ator precisa aprender a diferença entre falar com o outro, e a falar com o outro para a platéia. Precisa acreditar que o ator não deve nunca cruzar os braços (os braços são linguagem, são tão expressivos...) a não ser que o personagem cruze os braços.

No entanto, a arte de interpretar um personagem

pode ser muito difícil ou muito fácil. Para Alfred Lunt, famoso canastrão (dizem, não vi...) do começo do século, casado com a famosa e ótima atriz (dizem, não sei...) Lynn Fontaine, interpretar um personagem era tarefa muito fácil. Bastava, segundo consta que ele teria dito, "falar bem alto pra todo mundo ouvir e não esbarrar nos móveis..." Não é bem assim, mas essa afirmação tem um pouco de verdade.

Quando o ator comunitário pára de pensar em imitar os atores da novela das oito e se preocupa mais em mostrar como são as pessoas que ele próprio conhece, como é a situação real na qual ele próprio vive, interpretar fica muito mais fácil e prazeroso: é um prazer reviver em cena, cenas vividas na vida real, e, ao revivê-las. Compreendê-las.

O SPECT-ATOR E SUAS RELAÇÕES COM O ESPETÁCULO

A cerimônia teatral é bem definida: algumas pessoas se preparam, longe da curiosidade das demais, e organizam um evento — uma reprodução de cenas da vida real, mais ou menos autêntica, isto é, tal como aconteceu oŭ como foi sentida, lembrada, imaginada. Em seguida, convidam outras pessoas a se imobilizarem diante de um palco ou arena ("Espaço Estético") e, aí, reproduzem o evento ensaiado ou combinado.

A cerimônia teatral tem, como premissa primeira, a divisão do espaço onde se movem os atores e aquele outro onde se imobilizam os espectadores. Justapostos, não se interpenetram, não se superpõem e, mesmo quando é aquele fragmentado e neste disperso, seus pequenos pedaços guardam com o espaço circundante a mesma relação do grande palco com a grande sala.

O Teatro do Oprimido rompe com esta cerimônia e

tem, como sua primeira premissa, democratizar o espaço cênico — não destruí-lo! —, tornando transitiva a relação entre ator e espectador, criando o diálogo, ativando o espectador e permitindo que se transforme em "Spect-Ator".

Esta transformação pode-se dar de duas formas principais: é o próprio cidadão (o "Oprimido", ativado como "artista") que cria o espetáculo — as imagens que serão representadas — ou apenas intervém no momento do espetáculo denominado "fórum", quando atores e espectadores, em igualdade de condições e com iguais poderes, improvisam soluções ou alternativas aos problemas propostos pelo espetáculo. Nessas duas formas, numa e noutra, ele se transforma em "artista".

Qual o efeito dessa transformação?

Em primeiro lugar: onde estava o artista no qual o espectador se transformou? Dentro de si mesmo, é claro. O espectador "ato-alizou" o que, dentro de si, era apenas "potência". Tão simples como uma cidadão que aprende a andar de bicicleta, a nadar, a dançar valsa, ou tocar o bumbo: o dançarino e o atleta estavam dentro dele mesmo, eram potencialidades do corpo do cidadão.

Assim, o teatro cria um espaço onde potencialidades podem-se ato-alizar, desenvolver-se. O cidadão pode-se redimensionar, investigar-se, pode-se conhecer e reconhecer-se.

Esse novo espaço é propício às descobertas. E aquele que descobre ou se descobre, se transforma. Qual o efeito que produz essa transformação?

Vamos analisar alguns casos exemplares.

LILIAN GISH NO CHAPÉU MANGUEIRA

No grupo do "Chapéu Mangueira" fez-se uma peça sobre o lixo, o descaso da prefeitura e a responsabilidade dos próprios moradores do morro; num sábado à tarde, na hora de começar o espetáculo para a comunidade, deu-se por falta de uma das atrizes principais. Foram procurá-la por toda parte até que a encontraram em sua casa. Fazendo o quê: tomando banho e se perfumando com sabonete...

Houve quem achasse cômico, até ridículo: para que tomar banho se a personagem que interpretava era uma mulher suja no meio do lixo? Se estava suja, ficasse suja assim mesmo.

Ledo engano: a atriz, instintivamente, tinha percebido com clareza que ela era uma atriz interpretando um personagem, cujos hábitos, costumes, eram bem diferentes dos seus. Ela era capaz de interpretar a vizinha suja, capaz de criar um personagem (que os temos todos dentro de nós, nas nossas pessoas), porém aquele personagem nada tinha a ver com a sua personalidade e o que ela desejava era, durante o espetáculo, ter a clara certeza de que era ela interpretando a "vizinha" e não ela dissolvida e degradada na sujeira da vizinha. Queria ser uma atriz interpretando criticamente uma vizinha e não nela se transformar, ou ser como ela.

Parecia ingenuidade mas na verdade ela havia compreendido intuitivamente algo de essencial à arte da representação: limpa, ela seria uma verdadeira atriz representando uma personagem suja; suja, seria ela mesma, como já eram tantas no dia a dia que ela própria queria combater.

A atriz do cinema mudo, Lilian Gish, ficou conhecida, além de por seu talento, porque, quando interpretava papéis de pobres andrajosas, fazia questão de se vestir com lingerie de seda pura. Queria sentir a seda tocando se corpo, para se lembrar que era Lilian Gish e não a pobre. O mesmo acontecia com a nossa querida Lilian Gish do "Chapéu Mangueira"...

O OPRIMIDO RECONHECE OS MECANISMOS DA OPRESSÃO

Aconteceu num domingo à tarde na sede do Atobá, uma associação de homossexuais. Ensaiava-se uma peça que os próprios atores haviam escrito sobre um caso real: um deles havia feito um teste por escrito para obter determinado emprego; foi aprovado e convocado para uma entrevista pessoal; ao vê-lo, o entrevistador começa a estranhar o brinco na orelha, os anéis, as roupas. O rapaz a tudo responde que é uma questão de gosto. Finalmente, por suas peculiaridades, o rapaz não é aceito, apesar do ótimo rendimento no exame escrito.

Começou o ensaio-espetáculo: estavam presentes uns cem homossexuais, que habitualmente se reuniam no local, em Magalhães Bastos, e mais uns dez assessores do meu gabinete, convidados para assistirem e debaterem. No fim da peça, quando ouve o gerente dizer que ele não será aproveitado, apesar do excelente exame, o protagonista silenciosamente chora, sem protestar. A cena foi representada com grande autenticidade e emoção, e a platéia aplaudiu com entusiasmo as lágrimas sinceras diante da injustiça.

Só que o ator não estava representando: estava vivendo. E só nos demos conta disso quando uma das "coringas" entrou em cena para reconfortar o ator. A cena ensaiada não deveria terminar assim, mas ao contrário, explodiria com uma violenta resposta do homossexual oprimido. No momento de representar, o ator se emocionou de verdade, esqueceu-se do texto decorado e chorou em silêncio.

O que teria acontecido com o ator e com o personagem?

HIPÓTESE — (ou melhor, HIPO-TESE, hipo = menos do que).

O rapaz estava habituado à discriminação e sabia se defender. Na vida cotidiana conhecia seus inimigos e conhecia as armas para enfrentá-los. Estava habituado a "viver" essa cena na vida real e deveria, como ator "— vivenciá-la" no palco, diante de nós. Na rua, a cena ocorria sempre "pela primeira vez", por isso o ator a "vivia"; em cena, deveria repetir o ensaiado, o preestabelecido — por isso "vivenciava". Na vida real se vive, no teatro se vivência: cada qual tem suas vantagens.

Mas no momento representar, e ao ver os mecanismos de opressão — o desprezo, a desvalorização, a discriminação, o asco — usados ficticiamente, contra ele, por um homossexual como ele — este também vítima da mesma opressão! — o ator "viveu" essa descoberta e não pôde usar, diante do seu semelhante, as armas e as defesas que comumente usava contra os seus verdadeiros opressores: o cinismo, a petulância, a caricatura. Essa descoberta foi vivida "pela primeira vez", daí a emoção incontrolada do ator. Essa descoberta não havia sido ensaiada, não estava prevista, não podia ser vivenciada: foi vivida.

A MENINA FALA COM SEUS OPRESSORES POR INTERPÓSITA PERSONA.

O grupo de estudantes negros das universidades cariocas, o SENUM, estava apresentando sua peça, *O Pregador*, para uma platéia predominantemente de estudantes negros, mais jovens, de escolas e colégios. A peça trata de uma menina negra e de suas opressões quando busca um emprego e é discriminada pela cor, mas trata também das opressões em sua própria casa, na infância, quando a família a obriga a prender um pregador no

nariz para tentar afiná-lo, e parecer mais branca ou menos negra. Em um dos espetáculos, uma menina entrou na cena, e teve medo porque viu, neles, atores, gente parecida com os seus próprios companheiros: gente que fazia com o personagem da jovem o mesmo que seus companheiros faziam com ela, na escola: xingar de preta, carvão, zulu, crioula, pixaím, anum. Teve medo e raiva, vendo seus verdadeiros companheiros assistindo à cena ao seu lado e, aos personagens, entrando em cena, disse tudo o que gostaria de dizer aos verdadeiros colegas da escola, que assistiam calados e envergonhados. Daí pra frente, nunca mais os meninos brincaram com ela: perceberam que xingamento não era brincadeira, doía.

A MULHER DESCOBRIU QUE SEMPRE TINHA SIDO ATRIZ

Em um dos nossos vários grupos ligados à igreja católica, uma mulher gorda foi escolhida para fazer o personagem de uma mulher gorda irada, briguenta, agressiva. Ficou feliz e radiante. Veio depois outro papel: um pai rabujento e agressivo. Mais feliz ficou e disse: "— Agora eu descobri que a minha vida inteira eu sempre fui atriz e nunca tinha percebido. Só que daqui pra frente eu quero também representar papéis mais diferentes de mim mesma, porque o meu marido reclamou: Viu só? Eles estão dando papéis pra você que são a tua cara; você só faz papéis de mulher estabanada, e até quando eles precisaram de um homem parrudo, escolheram você. Vê se faz um personagem bom, contente... Pelo menos, em casa..."

C) A IMAGEM DA CENA

O ESPAÇO ESTÉTICO é a área onde se desenvolve

a ação dramática e onde se trava o fórum (intervenções dos spect-atores). Espaço Estético é criação dos espectadores: basta que olhem atentos em uma só direção para que esse espaço se torne "estético", poderoso, quente, pentadimensional (três dimensões físicas + imaginação e memória, dimensões subjetivas). Aí, todas as ações ganham novas propriedades — dicotomização, plasticidade e telemicroscopicidade: o ator nesse espaço se dualiza (é ele próprio e é o personagem); os objetos significam não mais apenas o que sempre foram, mas passam a ser aquilo que a nossa memória e a nossa imaginação nos permitem criar — são o que queremos que sejam e não o que objetivamente são; e todo gesto pequeno se engrandece, e o que estava distante se aproxima (no tempo e no espaço).

Digo que o Espaço Estético é uma criação dos espectadores. Por quê? Os seres humanos se relacionam com o mundo, em permanência, de forma binária, percebendo o mundo e respondendo aos estímulos que recebe: diante da variação de intensidade da luz, o diafragma do olho aumenta ou diminui, o corpo se retrai ou se expande segundo o frio ou o calor; da mesma maneira, a uma pergunta que nos fazem, imaginamos resposta — mesmo o silêncio é ação. Estamos em permanente diálogo com o mundo exterior, recebendo estímulos e produzindo ações. Mesmo dormindo, mudamos de lado, bate o nosso coração e respiramos sem parar.

Quando se torna espectador, o ser humano suspende, por algum tempo, sua necessidade de agir, de ação. Para onde vai essa energia, que continua existindo? Vai para o lugar onde está o objeto de sua atenção, seja pessoa ou coisa: em torno dele cria-se o Espaço Estético. Quando muitas pessoas olham na mesma direção, mais intenso é esse espaço. Isto pode acontecer, de forma premeditada, em um palco, arena, ou em qualquer outro

lugar, de forma inesperada, como, por exemplo, durante um incidente cotidiano, um acidente na rua.

Recentemente, a votação do Orçamento na Câmara terminou em pancadaria: vereadores quebraram vidros, jogaram cadeiras para o alto, puxaram revólveres, e chegaram a atirar um microfone na cabeça do presidente da sessão, que sangrou. (Eu expliquei que o agressor tinha entendido mal a mensagem de MacLuhan, segundo o qual "o meio é a mensagem", mas acho que ele não entendeu). Durante a algazarra, espoucavam mini-conflitos em todo o plenário: pessoas que já tinham discordâncias anteriores, estimuladas pela violência, aqui e ali criavam confrontos paralelos. A atenção dos espectadores presentes estava centrada na Mesa, onde ocorria o quebra-pau maior: uns queriam que a sessão prosseguisse, outros interrompê-la. Sempre que explodia nova arruaça, por alguns momentos parte da platéia para lá dirigia seus olhares e, ipso facto, criava um novo mini-Espaço Estético. Os novos atores dicotomizados (cada um era, ao mesmo tempo, o homem e o vereador, um envolvido na briga e o outro mostrando como era valente), eram energizados pela platéia, o que provocava o inevitável over-acting: frases como "Não encosta em mim! Não me segura!" tinham como evidente sub-texto "Por favor, me levem pra longe daqui...".

Até que um vereador, gordo e baixinho, um desses que costumam entrar mudos e sair calados, uma dessas vozes silenciosas que pululam no plenário, e que estava bem-comportadamente sentado em sua cadeira, ao perceber fotógrafos e telerepórteres com câmeras em punho, não resistiu ao apelo da propaganda gratuita e saltou em cima de sua bancada, dando gritos guturais estertóricos, que deixariam Johnny Weissmiller, o famoso Tarzan, envergonhado. Fez gestos florestais e ameaçava saltar, mesmo sem cipó, da sua bancada para cima da

Mesa, a trinta metros de distância. Todos se voltaram para ele, mas, vendo de quem se tratava, pessoa sem o menor interesse, insignificante, deixaram logo de olhar. O mísero vereador, no primeiro momento, centro de atenções, ampliou o gesto e a voz retumbante, mas logo depois, vendo-se abandonado, desinflou, arrefeceu o ânimo, desceu da bancada e, bem educado, sentou-se outra vez no seu lugar de sempre, cabisbaixo, murmurando: -"Só porque eu sou baixinho...". E emudeceu, para sempre...

Esse é o tremendo poder do Espaço Estético — criado pelo espectador, usufruído pelo ator. Por isso, é necessário democratizá-lo.

* * *

Um dos aspectos mais importantes do espetáculo-fórum é a Imagem da Cena — e digo "imagem" de propósito e não apenas "cenografia", ou pior ainda, como dizem alguns franceses, "décor". (A palavra "décor", diga-se de passagem, vem do teatro de boulevard, onde a cena representava quase sempre a sala, o quarto ou o boudoir de uma casa ou apartamento — estes sim, se decoram — daí, décor...)

Imagem é uma globalidade, inclui coisas e participantes do evento, mesmo transeuntes. Na Imagem deve-se tornar nítido onde está o Espaço Estético, seus limites e contornos. Nos teatros, ele é destacado pela cor com que se pinta a platéia, muros e corredores, pelas cadeiras, poltronas. Na rua, ao ar livre, deve-se pensar nos ônibus que passam, cachorros que se espantam e ladram, deve-se pensar no inevitável bêbedo que comenta cada cena ou frase, aplaudindo sempre, principalmente fora de hora etc.

Assim, a primeira providência que se deve tomar é a

de demarcar com nitidez onde é o Espaço Estético — que existe sem ser demarcado, mas que se reforça demarcando.

O Espaço Estético tem propriedades especiais: além de dicotomizante, plástico e telemicroscópico (como explico no meu livro, "O Arco-Íris do Desejo") É mágico. Especialmente nas comunidades pobres, é encantatório. E, ao ser mostrado com precisão, passa a significar uma região inacessível que vai ser, depois, no fórum, invadida: essa invasão é um importante símbolo de transgressão. Sabemos que a transgressão é necessária para que a opressão termine: se o oprimido aceita regras, hábitos, costumes, tradições, tudo o que é, tal como é, só porque assim é ou tem sido, jamais se livrará de sua opressão. (Um dos argumentos contra a Reforma Agrária consiste nos "direitos adquiridos" como se todos os direitos adquiridos fossem legítimos: os proprietários de escravos tinham pago por eles, tinham, assim, "direitos adquiridos": se fôssemos respeitá-los como legítimos, até hoje teríamos escravidão...)

Por isso, quando o primeiro "spect-ator" entra em cena, transgride, como um fiel que tomasse o lugar do padre no altar e celebrasse a missa, ele mesmo. E, como o spect-ator é um indivíduo saído da platéia, ele não faz essa transgressão em lugar dos demais espectadores, mas em seu nome. O ator age em lugar dos espectadores; o spect-ator em nome deles, porque qualquer espectador pode se sentir representado ou não, e, neste caso, pode também entrar em cena e dar sua própria versão.

É importante que o Espaço Estético seja bem determinado, especialmente porque trabalhamos quase sempre em locais visualmente poluídos: campos de futebol ou basquete, escadarias de edifícios, ar livre etc. É preciso que, ao ver o Espaço Estético, todos percebam os seus limites físicos, para que a transgressão seja mais

evidente. Não basta um ciclorama no fundo, um tecido colorido pendurado atrás dos atores ou uma lona no chão. É preciso que esses elementos tenham tido um tratamento "estetizante": não devem, não podem, ser feitos e ter a aparência de objetos encontrados no dia a dia — embora feitos com esses objetos, devem ser tratados esteticamente para que deles se diferenciem. Um tecido deve ser tratado de forma a não se parecer com o tecido comprado na loja. Esse tratamento pode se referir ao número, à forma ou à cor.

Devemos elaborar uma "cenografia coringa": estamos trabalhando com comunidades pobres, portanto não tem sentido fazer espetáculos caros. Todo o material de cena deve ser feito a partir de objetos reutilizados. Coisas jogadas fora. Ou coisas baratas. Mas com criatividade. Devemos utilizar especialmente aquilo que é encontrável com facilidade na própria comunidade.

O grupo "Los Teatreros Ambulantes de Puerto Rico", de Rosa Luíza Marques, elaborou um espetáculo cheio de vestidos de casamento e damas de companhia, bispos e militares, todos belamente vestidos com roupas de papel de jornal... Tudo, absolutamente tudo, feito com o papel daquelas bobinas que sempre sobram nos grandes jornais, que as vendem a preços de ocasião.

Durante o evento *Terra e Democracia* fizemos um laboratório de cenografia que utilizava garrafas de plástico para se fazer grandes copos de vinho de pézinho fino, seringas de injeção (mais avantajadas do que o normal) e material cirúrgico, metralhadoras etc.

No grupo dos moradores da favela do Chapéu Mangueira todas as perucas foram fabricadas com pedaços de latas de cerveja e toda a cenografia da peça, cujo tema era exatamente o lixo e a sujeira, era feita literalmente de lixo. Lixo limpo, é claro, higiênico, mas lixo...

Fizemos um espetáculo durante as eleições, com

Benedita da Silva, candidata a senadora, e Conceição Tavares, a deputada (ambas foram eleitas!!!) em que as duas dialogavam e cantavam músicas uma para outra, em forma também dialogal. No fim do espetáculo, entrava uma Escola de Samba: os figurinos de todos os participantes eram feitos de papel de jornal pintados com spray de prata.

O grupo alemão do Spect-Act-Tulum fez uma peça na qual eram necessários quatro telefones. Todos foram fabricados com papier maché (a partir de jornais velhos) e cada um tinha o tamanho do poder de quem o usava, desde o menorzinho, que cabia na palma da mão, até o maior, que era mais alto do que a sua dona, que com ele se abraçava.

Muitas vezes basta jogar tinta colorida em cima dos objetos para que eles sejam "cenografia coringa", isto é, cenografia que revela a origem do objeto e ao mesmo tempo a sua presente utilidade, ou significação. Ou água raz nos tecidos.

No velho Teatro de Arena, Flávio Império e Marcos Weinstock, em espetáculos memoráveis como *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega, e *Feira Paulista de Opinião*, de múltiplos autores, faziam cenografias totalmente baseadas em materiais descartáveis e, no entanto, a impressão que se tinha era a de nobres, príncipes e princesas (no primeiro caso), e faustosos programas de televisão no segundo. Usava-se tudo, até arreios de burros que a prefeitura de São Paulo descartava (estava em vias de se motorizar), escadas e janelas de demolições, sobras de indústria de couro, tudo.

No *Le Nouveau Badache Est Arrivé* do CTO de Paris, o personagem da mãe carregava uma cruz feita de vassouras, latas, panelas; a cama do filho era um caixão de defunto e o pai fazia sua contabilidade doméstica em cima de seis ou setes máquinas registradoras antigas.

A função da "cenografia coringa" é também a de permitir aos spect-atores ver e não apenas olhar. Se olhamos, em cena, um telefone, não veremos o telefone; mas se pudermos ver um objeto (maior ou menor, de cor ou textura diferente da do "verdadeiro" telefone) representando o telefone ausente, nesse caso veremos o telefone ausente. Aquilo que está, como está, que é na cena como na vida, não é visto: só vemos ausências. A "cenografia coringa" deve remeter o spect-ator a uma realidade que não está ali presente, se não simbolicamente. Estamos a anos luz da cenografia de Antoine, o mestre do hiperrealismo francês que, quando a peça se passava em um açougue, comprava todos os dias carne fresca...

d) A ENCENAÇÃO

A ENCENAÇÃO (*mise-en-scène*) é uma parte importante da Imagem. Muitas vezes os grupos têm a tendência a fazer com que os personagens entrem em cena, digam bom-dia-boa-noite (isto é: lixo de dramaturgia, palavras que não servem pra nada) e, em seguida, sentem-se à mesa e comecem a conversaria: por mais interessante que seja o diálogo, a imagem de três ou quatro pessoas sentadas em volta de uma mesa — leve-se em conta que imagem é linguagem! — certamente não está dizendo nada de mais inteligente ou interessante, e corre o risco de monotonizar o espetáculo e desvalorizar o diálogo ao não enfatizá-lo, ao não sublinhá-lo, ao não pontuá-lo.

Como resolver o problema? Pode acontecer que o próprio "ritual" da ação que é mostrada na cena seja teatral e rica. Neste caso, basta reproduzi-lo, tentando reforçá-lo. Cenas de trabalho, por exemplo, estão neste caso. Os casamentos e batizados, inaugurações solenes, confrontos sociais, fábulas etc.

Mas pode acontecer o contrário: o ritual pode ser

estático e pouco expressivo. Pode-se então recorrer a todas as técnicas de ensaio que lidam com a imagem, como, especialmente, o *Rashomon*: cada ator faz uma escultura com os demais atores, ele mesmo e os objetos, escultura subjetiva que mostra não como as coisas são mas como o personagem as sente. Cada ator fará a sua própria escultura, subjetiva, única, individual, e a cena será representada tantas vezes quantos atores haja. O diretor terá assim um "repertório" de imagens onde escolher as que mais convenham.

Outra maneira de se chegar a uma "Imagem da Cena" rica e estimulante foi usada também pelos atores do "Spect-Act-Tulum". O tema da peça era a burocracia e o espetáculo foi criado totalmente a partir de imagens feitas pelos próprios integrantes sobre o "tema" burocracia. Cada um fazia a imagem subjetiva de como sentia a burocracia. A imagem final era uma síntese de todas essas imagens. Síntese não realista, em que os gestos mecanizados desumanizavam os personagens, em que a inutilidade de tarefas era revelada pelo absurdo.

CATEGORIAS DA IMAGEM

Existem várias categorias da imagem. A primeira é a Imagem Sensorial:

Imagem Sensorial — Em espetáculos públicos, gosto de fazer uma demonstração mostrando-me primeiro a mim mesmo, meu corpo, e perguntando à platéia o que está vendo. Um homem. Mostro uma cadeira e repito a pergunta: uma cadeira, respondem. Esta é a imagem sensorial, a primeira categoria da imagem. Aquilo que a gente vê e convenciona chamar pelo mesmo nome. Mesa, carro, pássaro,...

Imagem Mnemônica — É aquela em que o observador completa aquilo que efetivamente vê com elementos

que existiram em outras circunstâncias mas não estão agora presentes: eu me sento na cadeira e faço os gestos de escrever à máquina e, mesmo não existindo máquina, os observadores "verão" a máquina que existe nas suas memórias; ou toco um piano imaginado ou lembrado, ou falo no microfone, ou bebo de um copo ou garrafa etc. E os espectadores verão os objetos que não existem, mas existiram um dia, existem ainda hoje nas suas memórias.

Os gestos devem ser precisos para que os observadores reavivem suas memórias; do contrário, surpresas... Um dia, numa oficina feita numa cidade quase rural, La Chaux de Fonds, na Suíça, eu estava fazendo uma demonstração sobre a Imagem Mnemônica e desfilei os objetos acima, e inclui também um volante de carro e gesticulei, o melhor que pude, como um motorista dirigindo um carro; mas, como não aprendi nunca a dirigir, meus gestos de motorista devem ter sido feitos de forma tão imprecisa que, quando perguntei: "— O que é que vocês estão vendo?" — todos me responderam : -"Um homem ordenhando uma vaca!"

Imagem "Imaginada" — esta é outra categoria da imagem. A não ser quando os gestos são inadequados, imperfeitos ou malfeitos, os observadores serão sempre capazes de completar, com a memória, a imagem sensorial, objetiva, que têm realmente diante deles. Mas pode acontecer que uma imagem seja apresentada de tal forma que não seja possível — ou não seja adequado — completá-la apenas pela memória: o observador recorre à sua imaginação. Um homem, por exemplo, com os braços abertos como para estrangular alguém, de pé em cima de uma cadeira, pode provocar "visões" completamente diferentes nos observadores: um monstro de filme de terror, *Drácula*, *King-Kong*, um louco, o pintor que pintou o chão e agora não sabe como sair de cima da cadeira sem estragar a pintura etc.

Neste caso, trata-se de "imagem projetada", isto é, cada observador projeta sobre a imagem existente, real, suas lembranças, desejos, medos, que guarda consigo, conscientes ou não. A "interpretação" não está na imagem mas no observador: a imagem está nos olhos e não no objeto. O objeto está fora, longe de nós; a imagem, dentro, em nossos olhos, nosso cérebro. Na verdade, toda e qualquer imagem é polisêmica, comporta muitas interpretações, e nisso precisamente reside a riqueza do Teatro-Imagem: se os espectadores já sabem o que significa uma imagem nada mais irão sobre ela projetar. Ao contrário se, pensando "pai" faço a imagem de um homem severo, as pessoas podem sobre ela projetaram "sargento", "professor", "padre" etc.

Imagem Simbólica — Bandeira, pátria; verde, esperança; céu, azul; vermelho, perigo; dois dedos em círculo, OK nos USA, pornografia no Brasil; imagens nacionais: má quê, italiano; poouufff francês... São imagens do tipo isto significa aquilo: não têm valor como linguagem prospectiva: apenas denotam um significado que lhes é atribuído.

A busca da Imagem Subjuntiva

Eu gostaria, agora, de fazer algumas observações sobre os usos das imagens coercitivas que sofremos no dia a dia.

Dizem que vivemos num mundo dominado pelas imagens e é verdade que as imagens nos dominam, principalmente as da televisão, com a qual é quase impossível um diálogo transitivo: existe apenas o monólogo. Em relação aos jornais, um mínimo de liberdade é deixado ao leitor, que pode escolher seu ritmo de leitura, a página, as notícias e, até certo ponto, imaginosamente rediagramar por conta própria o jornal inteiro. Com a TV nenhum espaço nos é deixado. Só nos resta a obediência, só nos resta bater continência à tela.

e) O SOM E A VOZ

Este é um problema delicado: se os ambientes onde representamos nossos espetáculos são sempre visualmente poluídos, o mesmo, e com mais razão pode-se dizer da poluição sonora. Não é atoa que Shakespeare começava sempre seus espetáculos fazendo mais barulho no palco do que na platéia: brigas entre criados ou rebeliões populares (*Romeu e Julieta*, *Coriolano*), bruxas (*Macbeth*), fantasmas (*Hamlet*), ou personagens monstruosos (*Ricardo III*), apareciam logo no início do primeiro ato, porque não se contava então com os recursos da iluminação concentrada em cena, escurecendo a platéia, ou com platéias gentis e bem comportadas, da corte do rei Luiz XIV.

O mesmo acontece conosco que temos com freqüência que falar mais alto do que as buzinas de caminhões e o latir dos cachorros. E da mesma forma que o Espaço Estético deve-se destacar do restante espaço, assim também, o Espaço Sonoro, deve-se destacar da barulheira. Como? Eis que a música é da mais extrema importância.

Um espetáculo deve ter ritmo, mas ritmo não deve ser confundido com velocidade, rapidez. Ritmo não é velocidade, embora os nossos grupos comunitários tenham a tendência a correrem com o texto quando sentem que a cena "não tem ritmo". Ritmo é a organização do tempo infinito, como a imagem é a organização do espaço.

A vida, enquanto existe, é incessante. Suas atividades essenciais são incessantes. Algumas são rítmicas, como o bater do coração e a respiração, ou melódicas, como o correr do sangue nas veias, ou rítmicas circadianas, como a fome e a menstruação, ou com outras periodicidades aleatórias, como o desejo sexual.

O mundo é rítmico: o dia e a noite, o verão e o

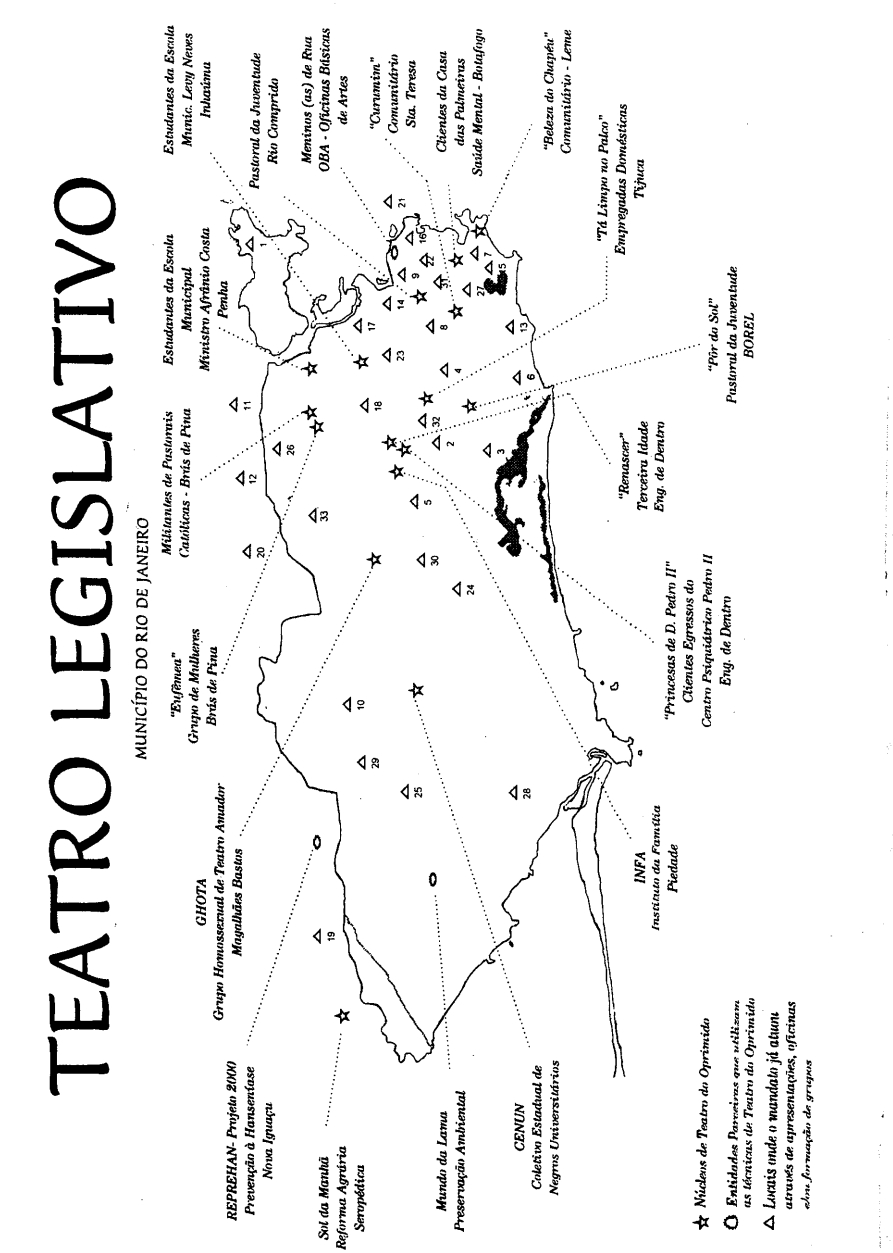
inverno, a maré alta e a baixa, ... E a vida humana se harmoniza com os ritmos universais. Um eclipse solar desorienta os animais, principalmente os pássaros, que chegam a morrer, transtornados, incapazes de adaptarem seus ritmos vitais ao encurtamento do dia. O mesmo acontece, a nós, humanos, com o jet lag, iniciado com os aviões a jato.

Algumas atividades humanas não são rítmicas mas são igualmente incessantes, como a percepção e a ação. Estamos sempre percebendo e sempre agindo em função das nossas percepções, dos nossos desejos e das nossas vontades, conscientes ou não. Mesmo dormindo sentimos frio ou calor, e trocamos de lado.

Quando, por alguma razão — estar diante de um espetáculo, por exemplo — o ser humano suspende a sua incessante atividade, toda essa energia se transfere para a área de sua atenção: cria-se o Espaço Estético, como já vimos. Com o som a voz temos que romper com os ritmos da rua, o ritmo lá de fora, e criar o ritmo da cena.

Esse Espaço Estético é IMAGEM e é SOM.

MAPA MOSTRANDO OS LOCAIS DE INTERVENÇÕES DO MANDATO NO MUNICÍPIO, ESTABELECIMENTO DE NÚCLEOS ESTÁVEIS, PONTOS EM QUE FOMOS OBRIGADOS A RECUAR (Saudade, Vigário, ...) pontos onde se desenvolveu, onde está se ampliando (Brás de Pina, Itaguaí...)


TEATRO LEGISLATIVO
MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO
Estudantes da Escola Munic. Leny Neves Inhaúma
Pastoral da Juventude Rio Comprido
Meninos (as) de Rua OBA - Oficinas Básicas de Artes
"Curumim" Comunitário Sta. Teresa
Clientes da Casa das Palmeiras Saúde Mental - Botafogo
"Beleza do Chapéu" Comunitário - Leme
"Tá Limpo no Palco" Empregadas Domésticas Tijuca
Estudantes da Escola Municipal Ministro Afrânio Costa Penha
Militantes de Pastorais Católicas - Brás de Pina
"Pôr do Sol" Pastoral da Juventude BOREL
"Renascer" Terceira Idade Eng. de Dentro
"Princesas de D. Pedro II" Clientes Egressos do Centro Psiquiátrico Pedro II Eng. de Dentro
"Enfrenem" Grupo de Mulheres Brás de Pina
GHOTA Grupo Homossexual de Teatro Amador Magalhães Bastos
REPREHAN- Projeto 2000 Prevenção à Hanseníase Nova Iguaçu
Sol da Manhã Reforma Agrária Seropédica
Mundo da Lama Preservação Ambiental
CENUN Coletivo Estadual de Negros Universitários
INFA Instituto da Família Piedade
Núcleos de Teatro do Oprimido
Entidades Parceiras que utilizam as técnicas do Teatro do Oprimido
Locais onde o mandato já atuou através de apresentações, oficinas ou formação de grupos

Locais onde o Mandato já atuou através de apresentações, oficinas e formação de grupos

1 – Estudantes Secundaristas
Ilha do Governador
2 – Profissionais da Saúde
Jacarepaguá
3 – Trabalhadores
Rio das Pedras
4 – Militantes do PT
Pça. Saens Pena
5 – Comunidade
Sulacap
6 – Adolescentes
Rocinha
7 – Crianças
Chapéu Mangueira — Leme
8 – Adolescentes
Candelária — Mangueira
9 – Meninos(as) de Rua
Maracanã
10 – Artistas ("Artigo 288")
Vila Kennedy
11 – Movimento de Bairro
Caxias
12 – Animadores Culturais
São João de Meriti
13 – Integrantes da Comunidade
Vidigal
14 – Professores ligados ao Sindicato
Diversos pontos da Cidade
15 – Grupos de Mulheres
Morro da Saudade — Botafogo
16 – Meninos(as) de Rua
Centro
17 – Integrantes da Comunidade
Caju
18 – Grupo de Proteção Animal
Jacarezinho
19 – Estudantes Universitários
Universidade Rural
20 – Movimento Afro-Católico
São João de Meriti
21 – Militantes do PT
Niterói
22 – Militantes da OJL
Catete
23 – Integrantes da Comunidade
Complexo da Maré
24 – Terapeutas
Jacarepaguá
25 – Animadores Culturais
Campo Grande
26 – Adolescentes
Vigário Geral
27 – Militantes do PT
Largo do Machado
28 – Portadores de Deficiência
Diversos pontos da Cidade
29 – Profissionais da Saúde
Realengo
30 – Integrantes da Comunidade
Colônia Juliano Moreira
31 – Crianças
Morro da Saudade
32 – Pastoral da Juventude
Andaraí
33 – Adolescentes
Pavuna

5. O ESPETÁCULO E A COMUNIDADE

Numa comunidade, uma participante pediu que fizéssemos cartazes anunciando o espetáculo, e queria distribuí-los não apenas no morro, mas na praia do Leme, perto de onde moravam. Não queria que, inesperadamente, sem aviso prévio, os atores interrompessem outras atividades comunitárias e apresentassem seus espetáculos. Queria publicidade.

Poderia parecer vaidade: não era. Ela queria dar significado ao evento, marcando data e hora para apresentá-lo, nomeando os atores, anunciando o título da peça. Não queria que o espetáculo pudesse parecer uma atividade a mais... Queria o respeito dos vizinhos e queria assumir a responsabilidade.

Quando o espetáculo se abre para a comunidade esse é um momento importante, um passo adiante. Se os ensaios já são uma atividade política (os cidadãos falam de si mesmo e tentam localizar suas opressões, entendê-las através da estética), os espetáculos são o momento de comunhão social, em que os demais membros da comunidade são convidados a participarem dos debates, sempre usando a mesma linguagem teatral.

São também importantes os DIÁLOGOS intercomunitários, em que os participantes de uma comunidade se apresentam para outra, que intervém nos fóruns das peças. Às vezes, estando-se de fora, pode-se ver melhor, como quando um integrante do CENUM visitando o CHAPÉU MANGUEIRA encontrou uma solução na qual ninguém tinha pensado: se convencer uma sociedade filantrópica a intermediar a concessão de verbas federais era impossível, pelo trabalho não remunerado que isso acarretava, nada impedia que essa e outras comunidades criassem a sua própria sociedade filantrópica com

essa finalidade. O que foi feito, com a ajuda dos assessores do nosso gabinete.

Além dos Diálogos, é importante, no nosso caso, pelo menos uma vez por semestre, fazermos FESTIVAIS que têm como primeira finalidade permitirem o contato de cada comunidades com a maioria ou com todas as outras. E destas com a população: esses Festivais são realizados, via de regra, no Aterro do Flamengo.

O fogo e a teatralização da rua.

Muitas vezes, especialmente em casos de comemorações ou de manifestações, é necessário teatralizar as ruas, a praça. Algumas medidas espetaculares devem ser tomadas.

Em Ipatinga, no aniversário da invasão do sindicato dos metalúrgicos, mostramos uma cena (nós e um grupo de atores alemães que estavam conosco estagiando) em que essa invasão era simbolizada por bolas de fogo, feitas com jornais, e as barricadas com os pneus em chamas.

Na procissão que fizemos pelas ruas até as escadarias da Assembléia Legislativa, fizemos a lavagem das escadas, (simbolicamente, a lavagem da corrupção) como na Igreja do Senhor de Bonfim, na Bahia, todos os anos lavam-se os pecados, e usamos o fogo para queimar as urnas da desonestidade.

Em frente ao Hospital Souza Aguiar, fizemos o desfile de sem-terras carregando um cadáver (boneco de pano), cantando *Funeral do Lavrador*, Chico Buarque e João Cabral de Melo Neto, ateamos fogo ao boneco.

Em solenidades com a entrega da Medalha Pedro Ernesto ao bispo Don Mauro Morelli, usamos velas em uma procissão. Como também na sincrética missa cantada pelos mortos do massacre dos ianomâmis.

6. ASCESE: DO FENÔMENO À LEI QUE O REGE

Toda pesquisa teatral é mais importante na medida em que pode ser extrapolada para outras realidades. Uma experiência feita em um só local, uma só vez, pode ter sido maravilhosa, mas finita. Quando se pesquisa, o essencial é compartilhar essa pesquisa e os seus resultados. No caso do Teatro Legislativo, todos os espetáculos devem passar da comunidade para outras comunidades, para que todos saibam e compartilhem.

Da prática, devemos passar a uma teoria, para entender o que estamos fazendo, para fazê-lo melhor e para poder aplicar esta experiência em outros lugares: esta é, aliás, a razão deste livro.

Essa busca tentamos realizá-la por dois caminhos.

a) PELOS CAMINHOS DO TEATRO:

OS DIÁLOGOS INTER-NÚCLEOS

Um grupo visita outro e os dois representam seus espetáculos um para o outro. É bom porque aprendem a se conhecer e começam a formar uma "rede de solidariedade". Quando o grupo de estudantes negros foi dialogar com o morro do Chapéu Mangueira, foi esclarecedor ver que havia muitos negros no Chapéu, mas com problemas muito distantes daqueles que enfrentam os negros na Universidade.

Um dia o grupo da Terceira Idade mostrou sua peça sobre relações humanas na velhice justamente para os meninos do grupo Curumim. Os meninos ficaram encantados vendo senhoras respeitáveis, de idade provecta, falando de namorados, sexo seguro, camisinha, etc.

"— Minha mãe tinha que ver essa peça!" — comentou

um dos meninos. Imagino o bem que deve ter feito à essa criançada, no alvorecer da sua sexualidade, ver os idosos falando de amor. Uma espécie de absolvição pelos seus pensamentos e fantasias...

AS PARÁBOLAS — É natural que um grupo comunitário, ao propor uma peça, pense em histórias que mais de perto lhe dizem respeito. Natural e desejável. Porém, é igualmente desejável que se procure chamar a atenção dos participantes para problemas de outras comunidades (o que se tenta fazer através dos Diálogos Inter-Núcleos, ou através da proposta de PARÁBOLAS: decide-se por uma palavra ou frase, por exemplo, Reforma Agrária, que é a mais pertinente a um dos grupos com os quais trabalhamos, O Sol da Manhã, de camponeses sem terra, e propomos a outros grupos que, mesmo sem o perceberem diretamente, também sofrem as conseqüências do monopólio da terra (no Território do Acre, João Coto é proprietário, ele sozinho, de uma extensão de terras maior do que o território de Portugal inteiro) e pede-se a esses grupos que façam um espetáculo sobre esse tema. Sobre o que entendem sobre esse tema, de preferência peça parabólica, de preferência sem texto: tudo deve ser mostrado através da fábula, da ação, da imagem, dos movimentos, sons, etc. Um dia convidam-se todos os grupos para que mostrem, uns aos outros, os espetáculos que prepararam sobre o mesmo tema: esse confronto permitirá o aprofundamento do debate em torno do assunto escolhido.

AS DENÚNCIAS — Uma vez existindo o espetáculo, ele pode ser mostrado em manifestações políticas não teatrais, como aconteceu com o "Sol da Manhã", em Brasília, durante uma concentração de camponeses em favor da distribuição de terras; foi o que aconteceu quando se fizeram manifestações em apoio às As Mães da Cinelândia, ou aos Ianomamis, massacrados, ou contra as privatizações, contra o Tívoli Park onde uma menina de nove anos foi estuprada e onde os brinquedos não apresentavam nenhuma segurança e mataram gente contra-celebração dos 1000 dias do governo da prefeitura, etc.

OS FESTIVAIS — Duas vezes por ano organizamos Festivais onde os grupos se apresentam; sentimos como é gostosa essa confraternização. Em 1995 um Festival reuniu 14 grupos, começando às dez da manhã, indo até as seis da tarde, quando o tráfego foi restabelecido nas vias centrais dos jardins, aos domingos fechados ao trânsito e abertos só ao lazer do público. Os Festivais são momentos de encontro que dão a dimensão do movimento do Teatro Legislativo.

Também durante a realização do Sétimo Festival Internacional do Teatro do Oprimido, alguns grupos estrangeiros misturados aos nacionais, se apresentaram na Vila Kennedy, no Morro do Macaco (loiras suecas recebidas pela população negra!), em Bangu, na Ilha do Governador, e outros locais.

AS FESTAS-FESTIVAIS — são Festivais aos quais se acrescenta, como na Quinta da Boa Vista e no Aterro Flamengo, manifestações culturais outras que não apenas o teatro, incentivando os criadores culturais, oferecendo-lhes um espaço para mostrarem a sua arte.

b) PELOS CAMINHOS DO GABINETE:

Estes caminhos são principalmente a Câmara na Praça e a Mala Direta Interativa.

CÂMARA NA PRAÇA

Neste momento da nossa pesquisa já podemos imaginar como necessários alguns elementos essenciais para a estruturação da "CÂMARA NA PRAÇA". Esta atividade assim se chama, apesar de poder ser realizada dentro de uma sala de aula, numa igreja, ou num campo de basquete: o importante é que se reunam muitas pessoas interessadas pelo tema e que a sessão se desenrole mais ou menos como uma sessão da Câmara, com tempo cronometrado, ordem do dia, encaminhamentos, etc. O que se quer é saber a opinião da cidadania sobre os temas controversos e sobre os quais eu, como Vereador, deverei dar minha opinião ou parecer.

Pontos essenciais:
PRIMEIRO: A certeza da dúvida. Temos que saber claramente o que vamos perguntar. Só uma pergunta clara e cristalina poderá nos oferecer respostas precisas e conseqüentes. Por isso, antes de qualquer sessão de Câmara na Praça temos que fazer uma sessão preliminar entre nós mesmos, no Gabinete. Temos que fazer uma DISCUSSÃO INTERNA para clarificar nossas dúvidas.

SEGUNDO: A presença de um Assessor Legislativo que domine a matéria a ser debatida, é necessária, imprescindível — não será ele ou ela necessariamente o coordenador da sessão, mas deverá estar presente para esclarecer aspectos legais relacionados ao tema, e traduzir em termos legais as possíveis sugestões.

TERCEIRO: Distribuição de material escrito. O participante, tendo em mãos material escrito sobre a lei que está sendo discutida, compreenderá mais facilmente o sentido do debate, ao mesmo tempo em que perceberá a

seriedade da proposta, e o seu caráter sistemático e não aleatório. Esse material escrito deve ser identificado com um logotipo da "Câmara na Praça" — Mandato Político Teatral do Vereador Augusto Boal — PT/RJ, afim de permitir ser reconhecido como parte da política democrática do nosso Mandato. Parte de uma estrutura conseqüente e não como ato isolado.

O material escrito não deverá ser distribuído logo no início da sessão, afim de permitir um tempo em que os participantes falem livremente sobre o tema, sem serem induzidos a uma tomada de posição prematura. Depois de uma discussão livre, discute-se mais precisamente o texto da lei a ser votada, ou o parecer a ser dado.

QUARTO: retorno. É imprescindível que, algum tempo depois de realizada a sessão da "Câmara na Praça", os Coringas voltem ao Núcleo — ou ao grupo consultado, quando se tratar de uma comunidade organizada — afim de dar um retorno sobre as providências tomadas, em relação às sugestões recebidas. Assim, por exemplo, uma lei sobre a qual o Vereador deva dar o seu parecer é discutida por vários Núcleos; no final de todos os debates, a redação do seu parecer deve ser levada a todos esses Núcleos para que eles sintam que suas opiniões foram levadas em conta, e quais as razões do Vereador para aceitá-las ou não. Quando se tratar de sugestões concretas aceitas pelo Vereador, deve-se dar conta das ações realizadas.

QUINTO: A Escritura. É fundamental que se escrevam SUMULAS sobre o trabalho realizado. Não é necessário que essas Súmulas sejam redigidas de forma completa, podendo constar de frases ditas pelos participantes, enunciação de temas, etc. Eventualmente podemos pensar em escrever peças utilizando os textos assim produ-

zidos, que devem servir como material de improvisação, no qual o coringa se transforma de entrevistador em personagem.

A CÂMARA NA PRAÇA, na verdade, pode acontecer em qualquer lugar, em qualquer momento — trata-se apenas de um nome que damos a um tipo de consulta. No seu aspecto mais formal, avisa-se à população interessada que o evento vai acontecer e qual o tema. Na Escola Levy Neves, por exemplo, professores, alunos e seus pais estavam avisados com grande antecedência de que iríamos discutir, como se estivéssemos na Câmara, o projeto de lei do prefeito que desejava armar a Guarda Municipal. No dia e hora combinados, cerca de cem pessoas vieram debater o projeto, inclusive alguns guardas municipais, que, para surpresa nossa, manifestaram-se contra. A razão era muito simples: armados — e como suas armas seriam sempre inferiores às dos marginais — eles correriam sério risco de vida; desarmados, seriam mais facilmente poupados. Da mesma forma pensava a grande maioria de pais de alunos: estariam mais seguros sem armas pois que, armados, os guardas inevitavelmente provocariam duelos de artilharia. A grande maioria se manifestou contra o projeto e esse foi o meu voto na Câmara.

As CÂMARAS NA PRAÇA servem também para tentar resolver problemas locais, como aconteceu nas comunidades de Júlio Otoni e Chapéu Mangueira que discutiram como resolver o problema do lixo: se desejariam ou não que a prefeitura recrutasse lixeiros na própria comunidade. Verificou-se que não queriam, porque, apesar da comodidade, os jovens selecionados se sentiriam envergonhados envergando, em suas próprias comunidades, o uniforme alaranjado dos lixeiros... Ou quando lésbicas e gays discutiram o que fazer para exigir

o preço único no aluguel de quartos de hotéis: em geral, um casal heterossexual paga o preço normal, um casal de gays 50% mais caro e um casal de lésbicas 100% mais caro. A razão dos gerentes é de que o preço aumenta quanto maior é o medo que os casais provocam nas pessoas ditas normais...

Uma outra série de Câmaras na Praça muito importante foi sobre a Laqueadura de Trompas em hospitais municipais. O tema era controverso porque se tratava de um direito certo das mulheres e, ao mesmo tempo, um perigo: na hora de um parto difícil, por exemplo, as mulheres são mais sensíveis a tomarem a decisão de se fazerem esterilizar, sem que percebam que esse processo é definitivo e podem-se arrepender depois. O meu parecer como Presidente da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos levou em conta todos os detalhes e sugestões debatidos em Câmaras na Praça, como, por exemplo, a necessidade de a mulher declarar conhecer as conseqüências do ato cirúrgico e isso na frente de testemunhas e com alguns meses de antecipação ao parto, que é o momento quando o ato é mais praticado. Na lei, ainda em processo de votação, acrescentamos a obrigatoriedade de os hospitais oferecerem às mulheres, gratuitamente, outra opções de controle de natalidade.

Os participantes devem não apenas votar mas explicar as suas posições, que deverão constar da Súmula. E temos observado que, quanto mais teatralizada a sessão, quanto mais parecida a uma sessão da Câmara, mais empenho têm os participantes em expor com precisão seus pensamentos e sugestões. A teatralidade da cena estimula a criatividade, a reflexão e a compreensão.

A MALA DIRETA INTERATIVA

Apenas isso, mas isso tudo: mandamos, sempre que possível, milhares de cartas da nossa Mala Direta fazendo consultas sobre leis a serem votadas. O curioso é que esse procedimento provoca intenso interesse e faz com que os cidadãos se sintam mais atuantes e não excluídos da política: dela são parte integrante. Muitas vezes os nossos interlocutores organizam, eles próprios, Câmaras na Praça antes de nos responderem por carta.

AS SÚMULAS

São indispensáveis ao processo. Não se deve entender as Súmulas apenas como relatos do acontecido, mas como tentativa de se entender o que aconteceu, de teorizar. Obrigando-se a fazer a Súmula, o coringa obriga-se a pensar.

c) SÍNTESE: A CÉLULA METABOLIZADORA

O metabolismo é o processo pelo qual o organismo separa "o joio do trigo", aquilo que servirá ao corpo humano e o que será expulso no bolo fecal.

Esta Célula tem, no nosso Gabinete, uma composição fixa (incluindo a coordenação geral e os assessores legislativos) e outra aleatória: todos os interessados. Na primeira etapa, o GARIMPO (a leitura atenta de todas as Súmulas) e a etapa propriamente dita de METABOLIZAÇÃO, que inclui o catabolismo (eliminação do supérfluo) e o anabolismo (a utilização de tudo que possa ser necessário ao corpo humano).

Uma leitura atenta (Garimpo) perceberá, por exemplo, que um mesmo Coringa por diversas vezes fala em atrasos do ônibus: aqui cabe uma interpelação à Pre-

feitura para saber se as companhias de ônibus na área estão realmente cumprindo os horários obrigatórios ou se não. E cabe o protesto, no caso negativo.

Sempre um espetáculo de Teatro-Fórum procura compreender a lei que está por trás do fenômeno. Mas no caso do Teatro Legislativo vamos mais longe e tentamos não só descobrir a lei mas promulgá-la na Câmara. Ou descobri-la e modificá-la. Quando falamos em lei estamos falando em lei escrita ou a escrever. Em Poder Legislativo. Esta está sendo a principal conquista da nossa experiência.

AS TRÊS VERTENTES:

a) ELABORAÇÃO DE PROJETO-LEI OU DECRETO LEGISLATIVO

Vindas dos nossos espetáculos, duas sugestões se transformaram em "emendas à lei":

1) emenda à Lei de Diretrizes Orçamentarias (LDO) dando verba para que se construam plataformas embaixo dos orelhões; sugestão feita pelos cegos do nosso grupo de Portadores de Deficiências Físicas, constantemente machucados na cabeça pela falta de indicações, no chão, de obstáculos elevados;

2) emenda a LDO dando verba para que se construam acessos para as pessoas portadoras de deficiências em estações do metro — indicação do mesmo grupo.

A primeira grande vitória total foi a

Lei do Atendimento Geriátrico — **Lei** nº 1023/95, que obriga os hospitais municipais a terem atendimento geriátrico: médicos especialistas e leitos. A velhice não é uma doença em si, embora muitas doenças apareçam mais freqüentemente depois dos sessenta anos: osteoporose, Alzheimer, Parkinson, etc. Além disso, a fragilidade

do corpo faz com que o tratamento do idoso não seja o mesmo da criança ou o do adulto de 35 anos. No entanto, nos hospitais cariocas não existiam especialista. Nossa lei foi elaborada a partir do espetáculo do nosso grupo da "Terceira Idade" , um conjunto de pessoas de mais de 60 anos e até mais de 80. Na sua peça, o idoso era atendido por médico inexperiente, ainda por cima dermatologista. O jovem não sabia o que fazer com o velho, e receitava qualquer coisa. Isso tinha de fato acontecido, não era simples imaginação.

A CÉLULA METABOLIZADORA informou-se a respeito dos hospitais municipais e fizemos a lei que foi aprovada em primeira e em segunda discussões. O prefeito, no entanto, vetou a nossa lei alegando "harmonia entre os poderes" e "vício de iniciativa": caberia a ele, e não a mim, propor lei como essa. Eu propus que ele fizesse uma lei idêntica e pusesse o seu próprio nome e não o meu... O que me interessava era que a lei fosse feita e os idosos bem atendidos, e não a paternidade da lei! O veto voltou ao plenário, os nossos velhinhos vieram fazer lobby (que, quando justo, é uma atividade sadia!) no dia da votação, e ganhamos por 25 votos (eram necessários 22, isto é, metade mais um dos vereadores da Câmara).

Esta foi a primeira lei que exemplifica, com a sua promulgação, no dia 22 de Novembro de 1995, a proposta do Teatro Legislativo.

Lei das Lixeiras Suspensas

Conseguimos já no fim do ano, aprovar uma lei que obriga os proprietários a fazerem uma pequena plataforma no chão embaixo de lixeiras quando suspensas, afim de permitirem aos cegos se orientarem e não baterem

com a cabeça, como sempre acontece. Mais uma vez a lei foi vetada pelo prefeito e, mais uma vez, derrubamos o veto e promulgamos a lei!!!

b) ELABORAÇÃO DE UMA MEDIDA JUDICIARIA

Por exemplo, o prefeito, ilegalmente, autorizou todos os bancos particulares a receberam os salários dos funcionários da Prefeitura: pela lei, apenas o banco do estado, o Banerj, poderia fazê-lo. A Bancada entrou com um processo contra o prefeito e sustou a sua liberalidade com o dinheiro público.

O prefeito fez declarações à imprensa ameaçando mandar a guarda municipal bater nos camelôs se resistissem ao desalojo. Isso se constitui em crime segundo o Código Penal, artigo 286: "Incitação à violência". Como presidente da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos, fiz o que tinha a obrigação de fazer: apresentei notícia-crime contra as declarações do prefeito ao Ministério Público. Fará o Ministério a sua obrigação? Já o veremos, na próxima edição deste livro.

c) AÇÃO DIRETA:

RACISMO: Um rapaz de mais ou menos trinta anos entrou em uma loja, comprou alguns CDs e algumas fitas, foi ao balcão e pagou com um cheque o preço de quase cem reais. A caixa aceitou o pagamento. Quando já estava na rua, o rapaz foi agarrado pelos seguranças da loja, levado para o interior da mesma, revistado, espancado: os funcionários acreditavam que o cheque fosse roubado. Depois de baterem no rapaz, telefonaram para a sua casa e a mãe confirmou que o seu filho estava empregado, ganhava bem; telefonaram para o banco e o cheque tinha fundos. Os seguranças pediram desculpas ao negro. Ah, sim, tinha-me esquecido de dizer que o rapaz era negro.

Houve escândalo, vários gabinetes se mobilizaram, fomos com carro de som e manifestantes para a frente da Loja de Discos. A loja naquele dia fechou mais cedo. O rapaz entrou com um processo na justiça e quase um ano depois, em fins de Setembro de 1995, a loja foi obrigada a pagar 200.000 reais por danos morais e físicos.

PROSTITUIÇÃO INFANTIL: fizemos dois espetáculos-intervenções em favor das *Mães da Cinelândia*, com o título de *Pedaço de Mim*, músicas, artes plásticas e poesias, mostrando a realidade da prostituição infantil e o roubo de crianças para esse fim.

Como Presidente da CDDH devo também prestar assistência localizada: visitas ao Secretário de Urbanismo, por exemplo, no caso da Fazenda Modelo, local miserável para onde transferem os mendigos que ali vivem em piores condições que os porcos, criados ao lado, ou para solicitar saneamento básico na favela Mandela de Pedra; visita à prisão de mulheres Talavera Bruce que resultou num encontro com os juizes e no surpreendente mutirão dos juizes que trabalharam durante todo o fim de semana, sem interrupção, para analisarem todos os casos que nos haviam sido denunciados e libertaram as 21 presas que já tinham cumprido pena e continuavam encarceradas.

7. A CÂMARA MUNICIPAL — LÁ ONDE SE DÁ A LUTA

No atual Mandato, temos que enfrentar uma Prefeitura de direita: o próprio prefeito confessa que trabalha para os 16% de eleitores que votaram nele no primeiro turno; os que votaram no segundo, votaram contra a outra candidata, do PT, Benedita da Silva. Ipso facto, e

bota ipso facto nisso, o prefeito prefere refazer pela milésima vez uma praça da Zona Sul afim de torná-la mais vistosa, mesmo que seja ao preço de pagar aos professores municipais o piso minúsculo de menos de 200 reais mensais.

Na atual Câmara, sabe-se e revela-se escancaradamente que alguns vereadores, em pleno plenário, recebem salários de certos *lobbies*, e recebem quantias elevadas para votarem em certas leis, isentando certas atividades de impostos, etc. Isto é dito nas próprias sessões da Câmara e consta do próprio Diário Oficial.

É neste ambiente que trabalhamos.

AS CAMISAS DE FORÇA

Quando entro no edifício da Câmara Municipal tenho a impressão de que entrar em uma camisa de força. Ao entrar, já se perde a identidade: os funcionários não nos cumprimentam pelo nome, mas pelo título: "Bom dia, vereador". Isso, quando nos cumprimentam, porque boa parte deles detesta o PT e olha pro lado. Quase não vejo a cor dos olhos de alguns funcionários.

Dentro da Câmara, sinto que perco minha personalidade e me transformo em vereador apenas, um a mais, no meio de tantos, alguns melhores do que eu. Obrigado a fazer tarefas que se supõe são as obrigações do vereador. Por exemplo, se é necessário um trator para aplainar o terreno da favela de Mandela de Pedra, o natural seria que o presidente da Associação dos Moradores telefonasse diretamente para a Comlurb, que tem a obrigação de fazer isso, e pedisse o tal trator de esteiras. Mas não: se ele telefona, nem o diretor, nem o subdiretor, nem ninguém de mando e poder vai atendê-lo na Comlurb. Então o vereador tem que perder tempo para

telefonar, trocar algumas gentilezas e, então, como um favor pessoal todo especial ao vereador, cheia de salamaleques, a direção da Comlurb concorda em cumprir com a sua obrigação.

Telefona pro general chefe de polícia, vai falar com o diretor da Comlurb, reclama com o secretário tal, vem aqui, vai prali, fala com fulano, responde ao sicrano: a poluição mental resultante dessa infinidade de pedidos diários cansa mais que corrida de São Silvestre.

No plenário é pior. Conto só um episódio para que se tenha uma idéia do absurdo espantoso que é o que se supõe ser o dever do vereador de se comportar desta ou daquela maneira. O plenário deveria votar um substitutivo que havia sido feito ao Plano de Cargos e Salários dos Profissionais do Ensino. De manhã, pela rádio, o prefeito havia informado que certamente vetaria o nosso projeto. Assim, tudo já estava certo e acertado: votaríamos o projeto naquela tarde (todos haviam concordado em votar sim), o projeto voltaria em segunda discussão que, mais uma vez o aprovaria (se bem com alguns votos contra) e, finalmente, terceiro round, teríamos que rejeitar o veto do prefeito. Aí sim, seria problemático, porque a apreciação do veto é feita pelo voto secreto. Mas, naquela tarde, a votação era tranqüila.

Embora tudo já estivesse resolvido, como as galerias estavam repletas de professores, quem não tem à disposição, com freqüência, uma platéia, aproveita a que existe, e toca a fazer discurso inútil, repetitivo, chato. Tudo podia ser resolvido em cinco minutos, mas, às seis horas, hora do encerramento, ainda havia uma longa lista de oradores aflitos para dizerem todos as mesmas coisas e jurarem fidelidade à causa dos professores. Pediu-se a prorrogação da sessão por mais uma hora e tome discurso idiota, insincero. Um ou outro dizia alguma coisa que prestasse, palavras honestas, verdadeiras, mas a imensa

maioria só falava sandices, com acentuação tônica na última sílaba, para maiores efeitos palmísticos.

Eu, que já tinha feito o meu discurso no horário conveniente, antes das quatro, tentei pensar no que poderíamos fazer no dia da votação secreta do veto. Porque o veto é votado em segredo. Tive uma idéia que me pôs contente. Pensei que devíamos convencer todos os vereadores que, com certeza, votariam pela rejeição do veto, a fazerem uma declaração de voto, que é permitida pelo regulamento interno, e que eqüivaleria a um voto aberto. Por quê? Porque a grande maioria dos vereadores que votariam a favor do prefeito, na tribuna diriam o contrário, enganariam, como costumam fazer. Sendo desafiados a declararem seus votos, haveria três hipóteses; na melhor das hipóteses, eles mentiriam e, nesse caso, a soma dos vereadores declarantes seria maior do que a contagem oficial da mesa; segunda: eles diriam a verdade, e se exporiam diante das galerias cheias, revelando quem são; terceira: eles recusariam fazer a declaração, alegando o segredo do voto, mas, mesmo assim, ficaria evidente sua adesão ao prefeito.

No primeiro caso, criava-se um impasse legal e regimental: o número dos declarantes não coincidia com a contagem oficial. Como resolver esse impasse? Só mesmo através do voto aberto. Nos dois últimos, o que ficava em aberto, escancarada, era a ideologia da traição.

Eu estava feliz da vida pensando nessa solução, que me parecia excelente, quando reparei que já eram sete horas — hora em que eu já tinha um compromisso urgentíssimo longe dali. E um outro vereador pediu mais uma prorrogação de mais uma hora para que mais alguns vereadores fizessem suas piruetas oratórias. Esperei até as sete e meia. Mais piruetas. E fui embora sem votar... tendo que dar mil explicações aos olhares tristes dos professores que me viam sair, embora soubessem muito

bem que o meu voto não era necessário, a votação estava garantida. O que parecia ser necessária era a presença física, era levantar a mão, dizer "sim", e ser aplaudido!

Eu entendo, compreendo, mas acho que é camisa de força! Faz isso, faz aquilo, sobe, desce, vem pra cá, vai pra lá.... É a parte insuportável do dia a dia edilício.

PAGA-SE CARO!

No exercício do meu Mandato, que agora acaba o seu terceiro ano (estou escrevendo no dia 29 de Dezembro e ainda não acabou a sessão legislativa porque o prefeito se nega a aumentar os professores e os vereadores de esquerda se negam a votar o Orçamento, enquanto ele não votar o Plano de Salários e Cargos da educação), até agora já fui alvo das seguintes violências maiores (excluídas as do dia a dia):

CAMPANHA DIFAMATÓRIA movida contra mim por um jornal que, durante três semanas, publicou todos os dias, na primeira página, reportagens contra mim, acusando-me de haver assinado contrato ilegal com a prefeitura para a realização de sete festivais populares de Teatro do Oprimido. Durante outras três semanas publicou reportagens da terceira ou quinta página. As alegações do jornal eram mentirosas: eu não assinei contrato nenhum, e sim, convênio, sendo a diferença essencial que em convênios não existe pagamento de salários ou quaisquer proventos, apenas custeio de despesas: luz, som, transporte, etc., o que era perfeitamente legal. O plenário da Câmara, por duas vezes, julgou o caso e, em ambas, fui totalmente absolvido. O Tribunal de Contas do Município também julgou e fui absolvido por unanimidade. Mas o jornal jamais se retratou.

AÇÃO POPULAR impetrada por um advogado de um partido rival com base no mesmo convênio. Tais ações demoram anos. Nesta eu nem sequer fui ainda ouvido.

AÇÃO POPULAR, impetrada pelo mesmo advogado, para que eu desocupe uma casa onde jamais pus os pés: antes de ser eleito, o governo do Estado me havia oferecido um casarão para que ali instalasse o meu Centro do Teatro do Oprimido, como ofereceu a outras companhias de teatro popular outros casarões, que foram logo ocupados. O que me caberia jamais ficou livre e eu jamais ali pude entrar. Mesmo tendo sido convênio assinado antes da minha posse e, sobretudo, mesmo não tendo eu jamais entrado no Casarão, corre uma ação contra mim a qual tenho que responder nos devidos prazos, apresentar defesa, provas e contra provas, e por aí vai. Deve durar mais alguns anos.

Paga-se caro, mas vale a pena. Hoje temos dezenove grupos de teatro popular. Cada qual com dez ou quinze participantes. Estão felizes. Estão criando uma nova maneira de se fazer teatro: o Teatro Legislativo!

Vale a pena!

ANEXOS

1. PROJETOS DE LEI E EMENDAS ORÇAMENTÁRIAS QUE SE TORNARAM LEIS NOS PRIMEIROS TRÊS ANOS DO MANDATO DE AUGUSTO BOAL

1 — Projeto de Lei nº 1023/95
"Dispõe sobre o atendimento geriátrico nos hospitais da Rede Pública Municipal, na forma que menciona, e dá outras providências."
Autor: Vereador Augusto Boal
LEI Nº 2384, de 21/11/95

2 — Projeto de Lei nº 848—A/94
"Estabelece condições para a instalação de lixeiras elevadas nos logradouros públicos"
Colocação de alteamento da calçada no entorno da base da lixeira.
Lei nº 2403, de 16/04/96

3 — Emenda ao Orçamento para 1995
"Prevê o programa de trabalho da Secretaria de Obras e Urbanização para alteamento das calçadas no entorno

de aparelhos telefônicos e caixas coletoras dos correios nas AP1 e AP2.

4 — Emenda nº 332 à LDO para o Orçamento de 1996
"O Município aplicará recursos no Metrô de forma a viabilizar a execução de obras necessárias à adaptação dos acessos às estações para as pessoas portadoras de deficiência física".

5 — Emenda nº 5408 ao Orçamento para 1996
"Recursos destinados a execução de obras necessárias à adaptação dos acessos às estações para as pessoas portadoras de deficiência física". (Metrô — R$1.200.000,00 — Verba retirada da Linha Amarela).

6 — Timor Leste — Lei 2449/96.
Projeto de Lei nº 1201/95
"Dá o nome de Timor Livre a uma unidade da Rede de Ensino Público Municipal".
Aprovado e Sancionado — Lei 2449 de 27/6/96.

2. PROJETOS DO MANDATO NA ORDEM DO DIA

O primeiro número se refere a posição na pauta de 2/5/96:

Projetos de Emenda à Lei Orgânica sobre a SAÚDE MENTAL, que restringem os tratamentos violentos — Autor: Vereador Augusto Boal :

66 — Projeto de Emenda à Lei Orgânica nº 34/95
"Modifica o parágrafo 4º do artigo 363 da Lei Orgânica do Município".

67 — Projeto de Emenda à Lei Orgânica nº 35/95
"Suprime parágrafo do Artigo 363 da Lei Orgânica do Município".

68 — Projeto de Emenda à Lei Orgânica nº 36/95
"Altera o parágrafo 6º do Artigo 363 da Lei Orgânica do Município"

69 — Projeto de Emenda à Lei Orgânica nº 37/95
"Acrescenta parágrafo ao artigo 363 da Lei Orgânica do Município"

70 — Projeto de Emenda à Lei Orgânica nº 38/95
"Modifica o parágrafo 8º do artigo 363 da Lei Orgânica do Município"

71 — Projeto de Emenda à Lei Orgânica nº 42/95
"Acrescenta inciso ao Artigo 363 da Lei Orgânica do Município".

Projetos de Emenda à Lei Orgânica sobre o VOTO e SESSÃO SECRETO(A): Autores: Augusto Boal, Adilson Pires, Antônio Pitanga, Francisco Alencar, Jorge Bittar e Jurema Batista.

75 — Projeto de Emenda à Lei Orgânica nº 5/93
"Suprime do parágrafo quarto do artigo 79 da Lei Orgânica do Município a expressão "em escrutínio secreto".
Votação do VETO

76 — Projeto de Emenda a Lei Orgânica nº 6/93
"Altera a redação do parágrafo primeiro do artigo 66 da Lei Orgânica do Município". Eleição de comissão representativa de vereadores para atuar durante o recesso.

77 — Projeto de Emenda a Lei Orgânica nº 7/93
"Altera a redação do artigo 61 da Lei Orgânica do Município". SESSÃO SECRETA da CMRJ.

78 — Projeto de Emenda a Lei Orgânica nº 8/93
"Suprime do parágrafo segundo do artigo 49 da Lei Orgânica do Município a expressão "SECRETO". VOTAÇÃO da perda de mandato de vereador.

79 — Projeto de Emenda a Lei Orgânica Nº 9/93
"Suprime o inciso XXIX do artigo 45 da Lei Orgânica do Município a expressão "POR VOTO SECRETO". VOTAÇÃO da indicação do Conselheiro do TCM.

80 — Projeto de Emenda a Lei Orgânica nº 10/93
"Suprime do inciso VI do artigo 45 da Lei Orgânica do Município a expressão "SECRETO". VOTAÇÃO da perda de mandato de vereador.

81 — Projeto de Emenda à Lei Orgânica Nº 43/95
"Acrescenta parágrafo ao artigo 5º da Lei Orgânica do Município do Rio de Janeiro". Autor: Comissão de Defesa dos Direitos Humanos
Garantia de PROTEÇÃO ÀS VÍTIMAS TESTEMUNHAS DE CRIMES.

86 — Projeto de Lei Complementar nº 35/95
"Suprime dispositivos que menciona na Lei nº 207 de 19 de dezembro de 1980 que institui o Código de Administração Financeira e Contabilidade Pública do Município do Rio de Janeiro"
Autor: Vereador Augusto Boal
Acaba com a verba secreta na Prefeitura do RJ.

Projetos de HOMENAGENS À TIMOR LESTE
Autor: Vereador Augusto Boal

129 — Projeto de Lei nº 1202/95
"Declara o dia 7 de dezembro como "Dia Municipal de Solidariedade ã Luta do Povo de Timor Leste".

131— Projeto de Lei nº 821/94
"Suprime o artigo 26 da Lei nº 691, de 21 de dezembro de 1980 Código Tributário Municipal) e dá outras providências.
Autores: Augusto Boal, Adilson Pires, Antônio Pitanga, Francisco Alencar, Jorge Bittar e Jurema Batista.
Retira privilégios tributários das empresas de saúde.

225— Projeto de Lei nº 1245/95
"Cria o Programa Municipal de Proteção a Vítimas e Testemunhas de Infrações Penais e dá outras providências".
Autor: Comissão de Defesa dos Direitos Humanos
Aprovado na Câmara e vetado pelo prefeito. Veto a ser votado.

237 — Projeto de Decreto Legislativo nº 146/95
"Concede o título de Cidadão Honorário ao Senador Abdias do Nascimento".
Autor: Vereador Augusto Boal
Projetos contra o TREM DA ALEGRIA e EFETIVAÇÃO do CHEFE DOS FISCAIS DE FEIRAS
Autores: Augusto Boal, A. Pires, A. Pitanga, C. Alencar, E. Santos, J. Bittar, J. Batista, G. Haeser, F. William, R. Bolsonaro, S. Braga, L. Trotta e P. Porfírio.

238 — Projeto de Decreto Legislativo nº 149/95
"Revoga o decreto nº14.228 de 27/9/95, que inclui servidores no Anexo único do decreto nº 7.690, de 3/7/88."
Trem da alegria dos fiscais de feiras.

239 — Projeto de Decreto Legislativo nº 150/95
"Revoga o Decreto "P" nº 1154 de 27 de setembro de 1995."
Efetivação do chefe dos fiscais da feira.

256 — Projeto de Resolução nº 34/95
"Suprime dispositivo do Regimento Interno que menciona"
Autor: Augusto Boal
Abole a obrigatoriedade do uso de paletó e gravata no plenário.

261 — Projeto de lei nº 1174/95
"Estabelece garantias especiais para o idoso quando da internação nos Hospitais da Rede Pública Municipal"
autor: Vereador Augusto Boal
Autoriza acompanhante para idoso internado.
Recebeu parecer de inconstitucionalidade.

XXX —Projeto de lei nº 1119/95
"Determina sanções às práticas discriminatórias que menciona e dá outras providências".
Autor: Comissão de Defesa dos Direitos Humanos, da qual Augusto Boal é o Presidente.
Punições para as discriminações contra à homossexualidade.

PL nº 1578/96 — Considera de utilidade pública a Casa das Palmeiras. Clínica de reabilitação psiquiátrica. Aprovado em 1.ª discussão na Câmara.

TOTAL : 25 PROJETOS NA ORDEM DO DIA.

3. PROJETOS EM TRAMITAÇÃO

1 — Projeto de Lei Complementar nº 38/95
Altera dispositivos que menciona na Lei nº 207 de 19 de

dezembro de 1980, que institui o Código de Administração Financeira e Contabilidade Pública do Município do Rio de Janeiro.
Resumo :Proíbe o repasse de verba pública para saúde privada.
Localização : Comissão de Administração — 19/12/95

2 — Projeto de Lei Complementar nº 44/95
"Inclui dispositivos que menciona na Lei nº 207 de 19 de dezembro de 1980 que institui o Código de Administração Financeira e Contabilidade Pública do Município do Rio de Janeiro".
Resumo :Determina a fixação nas escolas e unidades de saúde das verbas a eles destinadas, os gastos, etc.
Localização : Comissão de Administração — 25/04/96

3 — Projeto de Lei nº 1308/95
"Dispõe sobre o fornecimento de sacos plásticos para os feirantes do Município do Rio de Janeiro".
Localização : Comissão de Administração — 25/04/96

4 — Projeto de Lei nº 1485/96
"Dispõe sobre a instalação de creches nas escolas da rede oficial do município do Rio de Janeiro para filhos de servidores públicos municipais e dá outras providências".
Localização : Comissão de Justiça — 17/04/96

5 — Projeto de Lei nº 847/94
"Dispõe sobre a proibição dos estabelecimentos de efetuarem transferencia e/ou modificação no horário de trabalho de mulheres grávidas e da outras providencias"
Localização :Parecer de Inconstitucionalidade da Comissão de Justiça e Redação
Relator: Jorge Pereira — Publicado no DCM 31/05/95

6 — Projeto de Lei nº 1092/95
"Dispõe sobre o afastamento de funcionários na forma que menciona e dá outras providências."
Autor: CDDH
Resumo : Afasta agentes da Guarda Municipal que estiverem respondendo a processo criminal.
Localização: Recebeu parecer de inconstitucionalidade da Comissão de Justiça e Redação.

HISTORICO DOS NÚCLEOS DE TEATRO DO OPRIMIDO

GRUPOS com os quais trabalhamos mas que não chegaram a ser núcleos:

1— Escola Est. Pref. Mendes de Moraes — (Ilha do Governador — zona norte) — Trabalho feito com estudantes secundaristas que queriam teatralizar os problemas que enfrentavam no dia a dia de estudantes.

2— Hospital Cardoso Fontes (Jacarepaguá — zona oeste) — Profissionais do hospital organizaram um núcleo para discutirem, de forma lúdica e didática, os graves problemas da educação.

3— Rio das Pedras (zona oeste) — Diaristas, marceneiros, donas de casa e operários da comunidade queriam discutir a questão do saneamento básico na região.

4— PT de rua da Praça Saens Peña (zona norte) — Esse grupo tinha o objetivo de levar as propostas do PT para a rua de forma alternativa, por isso resolveu fazer oficina de Teatro do Oprimido

5— Sulacap (zona oeste) — Artistas da comunidade pro-

moveram dois Festivais de Teatro do Oprimido no bairro e iniciaram oficina no local.

6— Rocinha (zona sul) — Com a ajuda do Centro Comunitário da Rocinha organizamos um núcleo de Teatro do Oprimido formado por adolescentes da comunidade que iniciou uma peça sobre gravidez na adolescência.

7 — Crianças do Chapéu Mangueira (Leme — zona sul) — Crianças da comunidade fizeram oficina de Teatro do Oprimido, além de elaborarem trabalho com fantoches.

8 — Candelária (Mangueira — zona norte) — Adolescentes da comunidade montaram uma peça sobre a "Operação Rio", (ocupação de favelas pelo Exército).

9 — São Martinho (Centro) — Meninos de rua que freqüentavam o projeto "O mundo da rua" que funcionava no Maracanã, formaram um núcleo.

NÚCLEOS ANTIGOS (NÃO EXISTEM MAIS)

1 — Artigo 288 (Vila Kennedy — zona oeste) — Núcleo formado por artistas moradores da Vila Kennedy, zona oeste da cidade, retratava a questão da violência policial na região.

2 — Caxias (Outro Município) — Integrantes do MUB (Movimento de Bairros) formavam o Núcleo que discutia os problemas que envolviam o depósito de lixo conhecido como "Lixão de Caxias".

3 — São João de Meriti (Outro Município) — Composto

por funcionários e animadores culturais de um CIEP da região, o núcleo teatralizou as dificuldades que os moradores enfrentavam depois das chuvas.

4 — Vidigal (zona sul) — Moradores da favela constituíram um núcleo que trabalhou, através do Teatro do Oprimido, os problemas enfrentados pela população favelada no que diz respeito à moradia.

5 — SEPE —Durante três anos o Núcleo de T.O. do Sindicato Estadual dos Profissionais de Ensino utilizou as técnicas do Teatro do Oprimido, para colocar a educação em discussão.

6 — Morro da Saudade (Botafogo — zona sul) — Um grupo de moradoras da favela formou o núcleo "Mulheres em Ação" que levou para praças dos mais diversos pontos da cidade uma peça que tratava dos problemas enfrentados pelas mulheres dentro da comunidade. A crescente violência dentro da comunidade inviabilizou a continuidade do trabalho.

7 — Meninos e Meninas de Rua (Centro) — Com o apoio do Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua e da Casa e Cia., formamos um núcleo de adolescentes (oriundos das ruas e de comunidades carentes) que teatralizou a vida de um de seus integrantes. Depois da chacina da Candelária não conseguimos dar continuidade ao trabalho.

8 — Caju (centro) — Integrantes da comunidade retratavam os problemas que as chuvas e a falta de mobilização dos moradores, traziam para a comunidade.

9 — Proteção Animal — Integrantes de diversos grupos

que lutam pela proteção dos animais, utilizaram as técnicas de Teatro do Oprimido como forma de luta. Montaram uma peça sobre a permanência de animais domésticos em área residencial.

10 — Universidade Rural (Itaguaí — Outro Município) — Estudantes da Universidade criaram uma peça sobre a opressão da mulher. Dificuldades de acesso e longos períodos de greve, dificultaram o trabalho.

11 — Afro—Católicos (Baixada Fluminense — grande Rio) —Integrantes do movimento que pretende introduzir a cultura afro no catolicismo formou um Núcleo de Teatro do Oprimido para divulgar melhor suas idéias.

12 — PT Niterói (Outro Município) — Militantes do PT de Niterói, fizeram uma peça sobre saúde (cólera especificamente).

13 — OJL Organização da Juventude pela Liberdade (Centro) — Militantes organizaram um núcleo de Teatro do Oprimido que discutia a questão serviço militar obrigatório e sobre a falta de democracia das escolas impedindo a criação de Grêmios.

14 — Maré (zona norte) —Moradores de uma das favelas do complexo da Maré, que estavam empenhados em criar projetos culturais para a comunidade, formaram um núcleo que trabalhava a questão da posse da terra dentro da favela. O aumento da violência no local, determinou o fim de nosso trabalho.

15 — Terapeutas — Um grupo de terapeutas oriundos de várias Instituições de Saúde da cidade formou um núcleo que fez peça sobre a situação dos transportes coletivos na cidade.

16 — Campo Grande (zona oeste) — Animadores culturais da Lona Cultural de Campo Grande formou um núcleo que trabalhou com duas peças: uma sobre AIDS e outra sobre família.

17 — Vigário Geral (zona norte) — Depois da chacina de Vigário Geral, nosso mandato iniciou contatos no local através da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos. Organizamos um núcleo formado por adolescentes que montou uma peça sobre as dificuldades enfrentadas pelos jovens dentro de uma comunidade carente.

18 — Núcleo João Cândido — PT (Largo do Machado — centro) — Militantes do PT resolveram fazer Teatro do Oprimido, para discutir o poder de influência da mídia na população. A intenção do grupo era utilizar as técnicas de teatro para fazer a campanha do Lula à presidência da República.

19 — Portadores de Deficiência — Grupo formado por pessoas portadoras de deficiência (cegos e paralisados cerebrais) organizou um núcleo de teatro com o objetivo de diversificar as formas de luta do movimento. A peça falava sobre a discriminação sofrida por portadores de deficiência para estudar e trabalhar. Esse grupo foi responsável pela apresentação de dois projetos de emenda ao Orçamento Municipal e um projeto de lei.

20 — Saúde (Realengo — zona oeste) — Profissionais do Hospital Estadual Albert Schweitzer organizaram um núcleo que tinha o objetivo de discutir com profissionais da área os principais problemas da saúde.

21— Colônia Juliana Moreira (Jacarepaguá — zona oeste) — Moradores da Colônia — parentes de internos

— formaram um núcleo para colocar a questão da privatização da colônia em discussão.

22— Crianças do Morro da Saudade (Botafogo — zona sul) — Os filhos e netos das mulheres do grupo "Mulheres em Ação" decidiram formar um núcleo de teatro infantil e fizeram uma peça sobre a questão do saneamento básico na região.

23— Andaraí (Zona norte) — Integrantes do grupo jovem da igreja de São José e Nossa Senhora das Dores teatralizaram as dificuldades encontradas por jovens católicos em assumir que são cristãos nos círculos que freqüentam.

ATUAIS NÚCLEOS DE TEATRO DO OPRIMIDO (EM ATIVIDADE):

1 — Grupo Galera da Penha (Penha — zona norte) — Alunos da Escola Municipal Ministro Afrânio Costa, trabalham a questão do passe livre de estudantes em ônibus dentro do Município, reivindicando seus direitos.

2 — Grupo Renascer (Engenho de Dentro — zona norte) — Integrantes do Clube da Terceira Idade que funciona dentro do Centro Psiquiátrico Pedro II discutem em sua peça os problemas enfrentados pelos idosos. A partir desse trabalho criamos a lei do "atendimento geriátrico obrigatório" e demos entrada ao projeto de lei que "permite acompanhante em caso de internação de idosos" em hospitais municipais.

3— Grupo Pôr do Sol (Borel — Usina — zona norte) — Grupo da Pastoral da Juventude da comunidade do Borel, ligados à Igreja Católica, montaram uma peça

sobre a discriminação sofrida por moradores de comunidades carentes no cotidiano da cidade.

4 — Grupo Galera da Levy (Inhaúma — zona norte) — Estudantes da Escola Municipal Levy Neves teatralizam os problemas que enfrentam no dia a dia da educação pública. O grupo foi o responsável pela organização da Câmara na Praça sobre "Armar ou não a Guarda Municipal" e encaminhou para o gabinete duas sugestões de projetos de lei: "creches nas escolas municipais" e "cessão de ônibus para atividades extra—classes das escolas municipais".

5 — INFA (Engenho de Dentro — zona norte) — Integrantes do Movimento Familiar Cristão da Pastoral da Família da Igreja Católica fizeram uma peça sobre planejamento familiar e preparam outra sobre "Fraternidade e Política".

6 — Grupo Beleza do Chapéu (Chapéu Mangueira — Leme — zona sul) — Grupo comunitário que já fez uma peça sobre Posto de Saúde Comunitário e agora tem outra peça sobre o lixo e suas implicações na comunidade. Esta segunda gerou dois requerimentos de informações para a COMLURB.

7 — Pavuna (Pavuna — zona norte) — Adolescentes, ligados à Ass. de Moradores, discutem em sua peça a falta de vontade política das autoridades em levar o Metrô ao bairro.

8 — Grupo As Princesas de D. Pedro II (Engenho de Dentro — zona norte) — Grupo formado por mulheres que já foram clientes do Centro Psiquiátrico Pedro II e hoje são acompanhadas por profissionais da área de

saúde mental da Instituição. Possuem uma peça que fala sobre a opressão da mulher psicótica.

9 — Grupo da Casa das Palmeiras (Botafogo — zona sul) — Grupo formado por clientes da Casa das Palmeiras, Instituição dirigida pela Dra. Nise da Silveira, fez peça sobre a opressão vivida pelos usuários do sistema psiquiátrico. Membros do grupo são militantes do movimento antimanicomial. Como fruto desse trabalho fizemos seis emendas à Lei Orgânica do Município.

10 — Mundo da Lama — Mundo da Lama é uma ONG que se dedica à educação ambiental e à preservação de Manguezais. Em busca de uma nova linguagem para discussão de temas ambientais, montaram uma peça sobre preservação dos manguezais.

11 — GHOTA — GHOTA é o grupo homossexual de teatro amador, ligado ao ATOBÁ, que teatraliza cenas de preconceito e discriminação. A partir desse trabalho, apresentamos o projeto de lei que propõe a punição de estabelecimentos comerciais que discriminarem os homossexuais.

12 — Grupo Tá Limpo no Palco — (Tijuca — zona norte) — Empregadas domésticas, alunas do Curso Supletivo do Colégio Santa Teresa de Jesus, formam o grupo que põe em discussão os problemas enfrentados pelos trabalhadores domésticos.

13 — CENUN — O Coletivo Estadual de Negros Universitários organizou um núcleo de teatro do oprimido, a fim de levar a discussão do racismo para os mais diversos pontos da cidade.

14 — Grupo Curumim da Júlio Otoni (Santa Teresa — centro) — Adolescentes da comunidade teatralizaram os conflitos familiares que vivenciam em decorrência dos Bailes Funks. Agora possuem uma peça sobre as drogas na adolescência e a discriminação sofrida pelos moradores das favelas em decorrência da presença do tráfico nessas comunidades.

15 — Grupo de Brás de Pina (Brás de Pina — zona norte) — Católicos que integram vários movimentos dentro da igreja (Pastoral da Juventude e de Favela), formaram um núcleo que se dedica a teatralizar anualmente os temas da Campanha da Fraternidade. O grupo utiliza as técnicas de teatro do oprimido para aprofundar as discussões dentro das paróquias da cidade: seus temas são a vida em sociedade..

Além das técnicas tradicionais do TO o grupo, que trabalha intensamente e é um dos mais criativos ligados ao nosso Mandato, utilizou uma variante do Teatro Fórum: apresentou—se a peça e a platéia, dividida em pequenos grupos, devia discutir e, em seguida, improvisar uma cena que apresentasse uma solução ao problema exposto.

Este grupo, além do trabalho que realiza diretamente com as comunidades, já orientou a criação de outros grupos também ligados à igreja católica.

16 — Grupo do Rio Comprido (Rio Comprido — zona norte) — Integrantes do grupo jovem da igreja Nossa Sra. das Dores teatralizam os conflitos familiares vividos por adolescentes.

17 — Grupo MULHERAÇA (Vila da Penha — zona norte)

— Integrantes do movimento de mulheres utilizam o Teatro do Oprimido para colocar em discussão os problemas enfrentados pelas mulheres nos dias atuais (dupla jornada de trabalho, divisão das tarefas domésticas, etc.).

18 — Grupo camponês de cultura Sol da Manhã (Seropédica — Outro Município) — Militantes do Movimento dos Trabalhadores Sem—Terra formam o núcleo que teatraliza as questões agrárias, a fim de divulgar a causa da reforma agrária. O núcleo é responsável pelo projeto de lei que obriga o Município a distribuir gratuitamente sacos de lixo para os feirantes.

19 — MORHAN (Nova Iguaçu — fora do município) — Integrantes do Movimento de Reintegração dos Hansenianos, usam a linguagem teatral para popularizar a discussão da Hanseníase.

* * *

Neste momento, ao encerrarmos esta edição BETA deste livro, muitos outros contatos estão sendo feitos com diversas comunidades. É possível que, antes do fim do nosso primeiro Mandato, outros grupos estejam já em funcionamento.

A esperança é a primeira que nasce!

* * *

Em 29/07/2[illegible] c/ Oficina
Teatro Legislativo é uma conferência
ção do Teatro Fórum.
Chamar de [illegible] Legislativo
Sempre o grupo [illegible] a oficina
sozinho [illegible] a UFF.